الأنظمة التصميمية

لزخارف المساجد الإسلامية

أنوار علي علوان عباس القره غولي



الرضوان للنشر والتوزيع

مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع . نشر . توزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

الانظمة التصميمية

لزخارف المساجد الأسلامية

الانظمة التصميمية
لزخارف المساجد الأسلامية

أنوار علي علوان عباس القره غولي

الطبعة الأولى

2015م - 1436هـ



دار الرضوان للنشر والتوزيع - عمان





للنشر والتوزيع

رقم التصنيف: 726.2

الانظمة التصميمية لزخارف المساجد الأسلامية

أنوار علي علوان عباس القره غولي

الواصفات: الزخرفة// المساجد

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2014/5/2433)

ISBN 978-9957-76-353-4 ردمك

المملكة الأردنية الهاشمية

عمان – الأردن – العبدلي – شارك الملك حسين

قرب وزارة المالية – مجمع الرضوان التجاري – رقم 118

هاتف 4611169 6 962+ هاتف 4616436 6 962+ فاكس 4616435 6 962+

ص ب 926141 عمان 11190 الأردن

E-mail: gm.redwan@yahoo.com
www.redwanpublisher.com

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿يَٰبَنِيٓ ءَادَمَ خُذُواْ زِينَتَكُمۡ عِندَ كُلِّ مَسۡجِدٖ وَكُلُواْ وَٱشۡرَبُواْ وَلَا تُسۡرِفُوٓاْۚ إِنَّهُۥ لَا يُحِبُّ ٱلۡمُسۡرِفِينَ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة الاعراف الآية: 31

﴿إِنَّمَا يَعۡمُرُ مَسَٰجِدَ ٱللَّهِ مَنۡ ءَامَنَ بِٱللَّهِ وَٱلۡيَوۡمِ ٱلۡأٓخِرِ وَأَقَامَ ٱلصَّلَوٰةَ وَءَاتَى ٱلزَّكَوٰةَ وَلَمۡ يَخۡشَ إِلَّا ٱللَّهَۖ فَعَسَىٰٓ أُوْلَٰٓئِكَ أَن يَكُونُواْ مِنَ ٱلۡمُهۡتَدِينَ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة التوبة الآية: 18

﴿سُبۡحَٰنَ ٱلَّذِيٓ أَسۡرَىٰ بِعَبۡدِهِۦ لَيۡلٗا مِّنَ ٱلۡمَسۡجِدِ ٱلۡحَرَامِ إِلَى ٱلۡمَسۡجِدِ ٱلۡأَقۡصَا ٱلَّذِي بَٰرَكۡنَا حَوۡلَهُۥ لِنُرِيَهُۥ مِنۡ ءَايَٰتِنَآۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلۡبَصِيرُ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة الاسراء الآية: 1

الإهداء

إلى

أنظمة الخلق

ونورُ العالمين

محمد (ﷺ) وأهل بيته الطاهرين

إلى

وطني

تمتدُ في شفقِ أرضك زنابقَ الدُجى

تُزخرفُ مساجدكَ نبوءات السجايا

سديماً.. لهفهفاتِ الروح وأضرحةَ الآتين

من السماء صلاةً ودعاء

إلى

والدي ووالدتي

دفئٌ ونجوى وعطاء

إلى

اخوتي وأخواتي

زوجي وابنتي تبارك

فيوضٌ للوجدِ.. دائمة الرواء

أنوار



الفهرس

الفصل الاول

الأنظمة التصميمية بين العناصر والأسس التنظيمية

الفصل الثاني

التشكيل البنائي للفنون الزخرفية

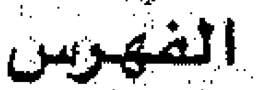


الفصل الثالث

المساجد الاسلامية ومقتربات السياق البنائي للعناصر المعمارية

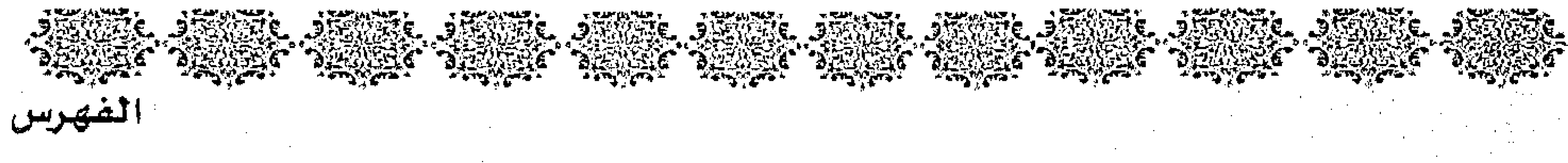
الفصل الرابع

تحليل نماذج من عينة الدراسة

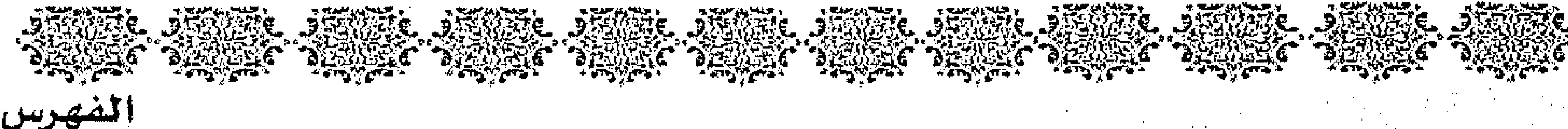


قائمة الأشكال

رقم الشكل	محتوى الشكل	المصدر
12	علاقة التلامس	اوكان ، برنار : كنوز الإسلام ؛ روائع الفن في العالم الإسلامي ،ت : نورما نابلسي ، أكاديميا للنشر ، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم ، بيروت - لبنان ، 2009 ، ص 187 .
13	علاقة التراكب	نفسه ، ص 168 .
14	علاقة التداخل	محمد زينهم : الازهر الشريف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1999 ، ص 315 .
15	علاقة التتابع	اوكان ، برنار : كنوز الإسلام ، روائع الفن في العالم الإسلامي ، مصدر سابق ، ص 162 .
16	أنواع الخطوط	تخطيط.
17	التكرار التام	يسرى خضير عباس : الأسس الفنية لبنية التصميم الزخرفي ، رسالة ماجستير (غ.م) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2007، ص 55
18	التكرار المتناوب	نفسه ، ص 56
19	التكرار الدائري	نفسه ، ص 57
20	التكرار المتعاكس	نفسه ، ص 57
21	التكرار الانتشاري	Thames and Hudson : design for life ,1st Edition ,Ltd ,London ,1997 ,P.135
22	زخرفة بدائية	الدرايسة ، محمد عبد الله ، وعدلي محمد عبد الهادي: الزخرفة الاسلامية ، ط1 ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، 2009 ، ص17 .
23	زهرة اللوتس	سامي رزق بشاي ، وآخران : تاريخ الزخرفة ، مراجعة : قدوري محمد احمد ، الشروق الحديثة للطباعة والتغليف ، القاهرة ، د.ت،ص230 .

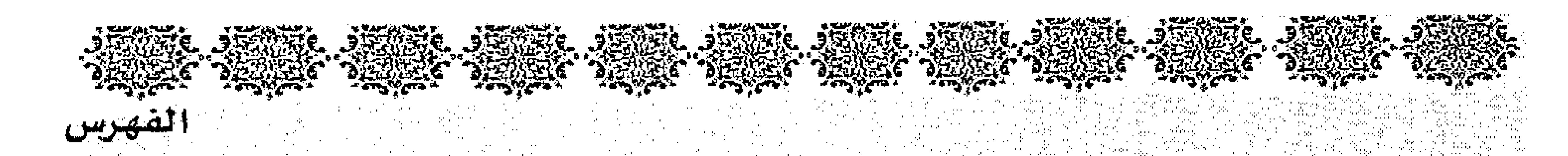


المصدر	محتوى الشكل	رقم الشكل
نفسه ، ص 81 .	زخرفة نباتية كأسية	33
يسرى خضير عباس : الأسس الفنية لبنية التصميم الزخرفي ، مصدر سابق ، ص 27 .	زخرفة نباتية غصنية	34
اوكان ، برنار : كنوز الإسلام ؛ روائع الفن في العالم الإسلامي ، مصدر سابق ، ص 93 .	الأطباق النجمية	35
يسرى خضير عباس : الأسس الفنية لبنية التصميم الزخرفي ، مصدر سابق ، ص 31 .	الخط الكوفي	36
وجدان علي بن نايف : الأمويون ، العباسيون ، الأندلسيون ، دار البشير للنشر والتوزيع ، عمان _ الأردن ، د.ت ، ص 219 .	زخرفة حيوانية	37
من إحدى جدران مسجد الكوفة	زخرفة مختلطة	38
عفيف بهنسي : جمالية الفن العربي ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1979 ، ص241 .	الأوضاع اللولبية في التصوير الإسلامي	39
.... : الواسطي بين الرمز والحقيقة ، مجلة الرواق، العدد 15 ، دائرة الفنون التشكيلية ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1984 ، ص 3 .	توظيف الزخرفة في فن التصوير الإسلامي	40
الزعابي ، زعابي : الفنون عبر العصور ، ط1 ، دار العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت ،1999، ص 119.	الزقورات العراقية القديمة	41
نفسه ، ص 59.	الأهرامات المصرية	42
نفسه ، ص 95.	أنواع الأعمدة الإغريقية	43



رقم الشكل	محتوى الشكل	المصدر
44	معبد البارثينون	Anderson, R,G,W: Traveller, The British Museum, England, 1996, p.1
45	كنيسة آيا صوفيا	http: www.haigh Sofia .net
46	المآذن الاسلامية	الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي ، أصوله ، فلسفته ، مدارسه ، ط2، دار المعارف بمصر ، 1974 ، ص 308 .
47	الأعمدة الاسلامية وتيجانها	يحيى وزيري : موسوعة عناصر العمارة الاسلامية ، ج 2،ط2، مكتبة مدبولي ، 2005، ص51 .
48	مقرنصات إسلامية	www. Arab - album .com
49	الاواوين	من الروضة الكاظمية
50	المسجد الحرام	http: www.almasjd alharam .com
51	المسجد الأقصى	AL-Asad , Mohammad , and others: Les Omeyas ; losincions deh Arts Islamico , Department de antiguedades, Amman , Jordia and Oing Museo Sin Fronteras, Viena , Autria , 2000, p.47.
52	مئذنة مسجد القيروان	نفسه ، ص19.
53	المسجد الأموي	نفسه ، ص48.
54	أعمدة مسجد قرطبة	وجدان علي بن نايف : الأمويون ، العباسيون ، الأندلسيون ، مصدر سابق ، ص 185 .
55	محراب الخاصكي	عبد العزيز حميد ، وآخران : الفنون الزخرفية العربية الاسلامية ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، 1982 ، ص 280.

المصدر	محتوى الشكل	رقم الشكل
أوكان ، برنار : كنوز الإسلام ؛ روائع الفن في العالم الإسلامي ، مصدر سابق ، ص41.	الملوية	56
نفسه ، ص 45 .	جامع ابن طولون	57
http: www. Alaqmar mosque.com	مسجد الأقمر	58
اوكان ، برنار : كنوز الإسلام ؛ روائع الفن في العالم الإسلامي ، مصدر سابق ، ص75 .	مسجد السلطان حسن	59
www.iran mosques.com/dv.	مسجد الجمعة في أصفهان	60
الجبوري ، بشائر محمد ابراهيم : جمالية توظيف عناصر العمارة الاسلامية في الاندلس (مسجد قرطبة إنموذجاً) ، رسالة ماجستير (غ.م) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2009 ، ص39 .	منارة الحدباء	61
نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية ، ط2، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1977، ص 297.	مئذنة اشبيلية	62
أوكان ، برنار : كنوز الإسلام ، روائع الفن في العالم الإسلامي ، مصدر سابق ، ص 145.	مسجد الشاه في أصفهان	63
نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية ، مصدر سابق ،ص 209.	مسجد الشيخ لطف الله	64
الجبوري ، بشائر محمد ابراهيم : جمالية توظيف عناصر العمارة الاسلامية في الاندلس (مسجد قرطبة إنموذجاً) ، مصدر سابق ، ص43 .	مسجد قوة الإسلام	65
أوكان ، برنار : كنوز الإسلام ؛ روائع الفن في العالم الإسلامي ، مصدر سابق ، ص . 177	مسجد السليمية	66
الجبوري ، بشائر محمد ابراهيم : جمالية توظيف عناصر العمارة الاسلامية في الاندلس (مسجد قرطبة إنموذجاً) ، مصدر سابق ، ص45 .	مسجد السلطان احمد	67



قائمة الملاحق

المقدمة

يتسم الفن الإسلامي بصلاته الحميمية مع العقيدة الدينية والتعاليم القرانية والمثل العليا، التي تجعل من الفن بمثابة وسيلة للتعبير عن قيم جمالية سامية. فقد اعتمد الفنان المسلم على جملة من الأساليب والتقنيات التي ترمي الى الابتعاد عن الواقع كما هو وانتاج صور جديدة، ومن هذه الأساليب (إهمال المظاهر الحسية في العمل الفني، وتجنب خداع النظر والمنظور، وعدم استعمال الظلال والاضواء، واثبات بعض العناصر الوهمية أو المستحيلة، كاستعمال الالوان بطريقة لا واقعية)، وتنطوي هذه الاساليب تحت ما يسميه (الكسندر بابادوبولو) بـ (مبدأ الاستحالة) وهو المبدأ الذي يسمح للفنان المسلم أن يثبت صدق نيته في أنه لايرمي التشبه بالله (سبحانه وتعالى) ومحاكاة مخلوقاته الحية، محاكاةً تمس العقيدة الدينية او تحاول أن تشوه الحقائق [1].

ان هذه النظرة الناتجة عن اثر التحريم، قادت الفنان المسلم الى الاتجاه نحو (فن الزخرفة الإسلامية) بمستوياته المتنوعة، فاتجاه الفنان المسلم في العصر الاسلامي الى هذا النوع من الفن مثّل شكلاً من أشكال الفكر الديني السائد، فهو يعبر من خلال الزخرفة عن الفكرة المطلقة التي تمثل محور الكون، والتي لابد للعمل الفني ان يُظهرها، فلجأ الفنان المسلم بذلك الى العناصر الهندسية والنباتية وجرّدها من طبيعتها ليعبّر بها عن الفكرة التي ارادها[2]. وبالتالي فقد أصبح الفن الزخرفي ذا طبيعة موصولة مع ما آلت اليه آليات البحث الجمالي عن الوحدات والمفردات والتشكيلات الهندسية والنباتية التي تعطي إحساساً روحياً

---

(1) بابا دوبولو، الكسندر: جمالية الرسم الإسلامي، ترجمة وتقديم: علي اللواتي، مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1979، ص6.

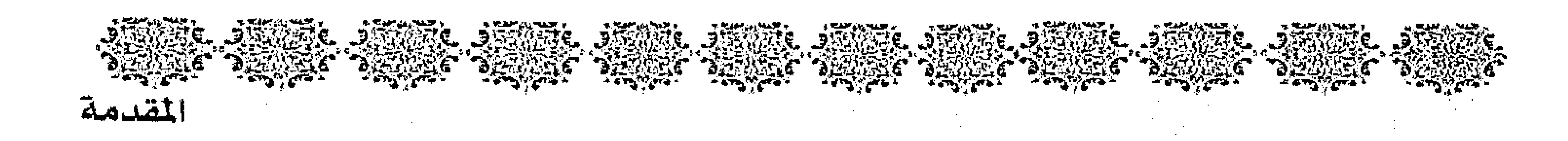
(2) بركات محمد مراد: الإسلام والفنون، ط1، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2007، ص610 -611.

عميقاً للفنان المسلم، وكأن البنية الزخرفية للفن الاسلامي، تتجاوز حدود الاشتغال الحسي لمفردات الواقع العياني، الى مستوى من الارتباط مع عالمٍ آخر أكثر سمواً وأرقى حالاً مما كان عليه الحال مع عالم المحسوس.

وقد وجد الفن الزخرفي الاسلامي مساحة عريضة وواسعة للظهور، في اماكن العبادة، ولاسيما المساجد، وفي نتاجات الفن المعماري، وفي تزيين المصاحف الشريفة والمصادر المعرفية المتنوعة، حتى باتت تلك الزخارف تجد لها افقاً رحباً فيما بعد، من خلال التداخل مع البنى المتجاورة الاخرى كالتصوير والخزف والخط العربي والمنسوجات وغيرها.

وبحدود موضوعة البحث، نجد ان (التصاميم الزخرفية) قد زينت المساجد الاسلامية منذ البدايات الاولى والى الآن، لكنها كانت تختلف وتتنوع باختلاف البلد الاسلامي والطرز المعمارية التي أُنشئت من خلالها المساجد الاسلامية، اذ تشكلت تلك التصاميم الزخرفية ضمن أُطر جمالية ومعمارية تتناسب مع تطور الفن الاسلامي عموماً والطبيعة البنائية للمساجد خصوصاً كالمسجد النبوي، والكوفة، وقبة الصخرة، والاموي، وقرطبة، وسامراء، والازهر، والجمعة، وجوهر شاد، والسلطان أحمد وغيرها. اذ يمارس المزخرف المسلم تعبيراً دلالياً واضحاً في اظفاء الطابع الهندسي الرياضي في صياغة التشكيلات الزخرفية، وتداخلها فيما بينها، ضمن وحدة زخرفية قد تتكرر وتُشكل تكويناً تكرارياً، أو قد تنتمي إلى مجموعة اخرى لتّفعل معها من طاقة التعبير عن الترابطات القائمة بين الأشكال والوحدات الصورية الزخرفية وبين حضورها ضمن المساحة الكلية للعمل الزخرفي.

وبكل الاحوال، فان فاعلية الأجزاء الفرعية في التصاميم الزخرفية الكلية للمساجد الاسلامية قد تُفضي الى ملامسة الاثر الجمالي المتبدي بين خطوطها وألوانها وصور الوريقات النباتية أو الوحدات الهندسية، ولكن بنسبية تختلف من نظام زخرفي الى آخر، حسب طبيعة المنجز الزخرفي وطريقة تنفيذه



وعلاقته بالأنظمة الأخرى، وكذلك علاقته بالتصميم المعماري للمسجد وتفاصيله المتعلقة بالبناء وعناصره المعمارية كـ(الأبواب والشبابيك والقباب والمنائر والمنابر والسقوف والجدران).

ومن هنا نشأت مشكلة البحث الحالي من خلال الإجابة على التساؤلات الآتية:

- ما الأنظمة التصميمية الزخرفية التي تتسم بها المساجد الاسلامية ؟
- وكيف يمكن للمزخرف ان يُنتج نظاماً تصميمياً زخرفياً يتلائم مع الطبيعة المعمارية للمسجد؟
- وما مدى الاختلافات بين الأنظمة التصميمية في المساجد الإسلامية ؟

ثانياً : أهمية الدراسة والحاجة إليها

تكمن أهمية البحث الحالي بالآتي :

1. يمثل محاولة لتقصّي التنوع الحاصل في انظمة الفنون الزخرفية الموجودة في المساجد الإسلامية ، مما يتيح لدارسي ومتذوقي الفن والمهتمين في هذا الميدان الاطلاع على المعطيات المؤثرة في طبيعة البناء الزخرفي وتشكله بصورة متنوعة.
2. يفيد البحث الحالي المهتمين بحركة النقد التشكيلي، من خلال الاطلاع على نتائج واستنتاجات وتوصيات ومقترحات البحث.
3. يسهم في رفد الدراسات الجمالية التي تُعنى بالفن الإسلامي بمزيد من الرؤى والأفكار.
4. يرفد مكتباتنا المحلية والعربية، العامة والمتخصصة، بجهد علمي وفني (متواضع).
5. يمهد البحث الحالي لدراسات مستقبلية جديدة ، تعنى بفحص (فنون الزخرفة الاسلامية)، وإعادة قراءة معطياته الجمالية والبنائية.

وقد وجدنا ان هناك حاجة ضرورية لهذه الدراسة تتمثل في كون الموضوع لم تتم دراسته بهذه الصورة التفصيلية، ولقلة الدراسات الأكاديمية التي تعنى بفحص (النظام التصميمي الزخرفي) وافتقار مكتباتنا المتخصصة لها، مما شكّل فراغاً معرفياً، سنقوم (ان شاء الله تعالى) من خلال دراستها هذه، بمعالجة الموضوع واستخلاص نتائجه بما يحقق هدف الدراسة.

ثالثاً: هدف الدراسة:

يهدف البحث الحالي الى :

تعرف الأنظمة التصميمية للفنون الزخرفية في المساجد الاسلامية.

رابعاً: حدود الدرسة:

يتحدد البحث الحالي بما يأتي:

1. الحدود الموضوعية : دراسة الانظمة التصميمية للفنون الزخرفية (النباتية ، والهندسية ، والاشرطة الكتابية) المنفذة على العناصر المعمارية للمساجد كـ (المداخل ، الابواب ، النوافذ، المحراب ، المآذن ، القبة ، الاروقة ، المنابر، الجدران ، السقوف ، والاواوين).
2. الحدود المكانية: والتي تمثلت بـ (المسجد النبوي في السعودية، مسجد الكوفة في العراق ، مسجد قبة الصخرة في فلسطين، مسجد قرطبة في اسبانيا ، مسجد الازهر في مصر ، ومسجد جوهر شاد في ايران) .
3. الحدود الزمانية: من (1 هـ / 622م – 821 هـ / 1418 م) ، وبوضعها الحالي .



خامسا: تحديد المصطلحات :

النظام (System)

أ. لغةً :

- نَظَم - النَّظْم: التأليف ، نَظَمه، يَنْظُمُه نَظْماً ونظاماً ونَظّمهُ فانْتَظَم وتَنَظّم ، ونَظَمْتُ اللؤلؤ أي جَمَعْتُهُ في السلك، والتنظيم مثله، ومنه نَظَمْتُ الشعر ونَظّمْتهُ، وكل شي قَرَنْتَهُ بآخر أو ضَمَمْت بعضه الى بعض، فقد نَظَمْتَهُ. ونِظامُ كلِّ امر ملاكُهُ، والجَمْعُ انظمةٌ وأناظيم ونظم[1].
- النظام : الطريق والعادة ، يقال مازال على نظام واحد أي على طريقة واحدة[2].
- الانتظام: الاتساق، والتنظيم: تأليف أجزاء متآزرة لأداء غرض معين، أو المجموع المؤلف على هذا النحو، وقد يسمى مَنْظَمَه[3].

ب.اصطلاحاً:

- النظام : مجموعة من الأشياء أو الأجزاء تعمل سويةً، أو هو مجموعة من الأفكار والقوانين لتنظيم أو ترتيب شئٍ ما [3].
- ويفهم النظام على إنه : مجموعة متناسقة من القوانين [4].

---

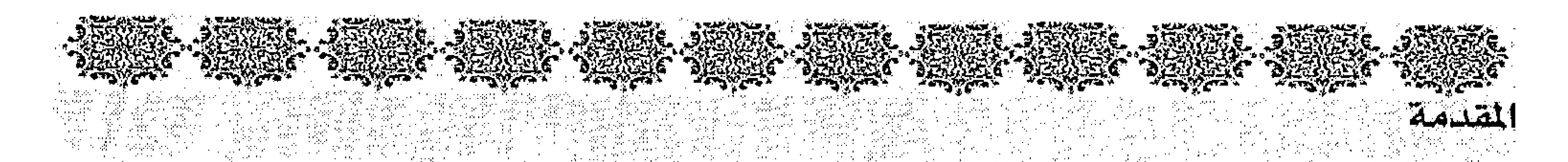
(1) ابن منظور: لسان العرب، المجلد السادس (م -ي)، دار المعارف ، د.ت، ص4469.

(2) .... : المنجد في اللغة والاعلام ،ط23، دار المشرق، بيروت -لبنان، 1986 ، ص818.

(3) نديم مرعشلي، واسامة مرعشلي: الصحاح في اللغة والعلوم، معجم وسيط، ط1 ، تقديم: عبد الله العلايلي، دار الحضارة العربية، بيروت، 1975 ، ص1181.

(4)......:oxford word power,oxford university press, 11th Edition,2004,p.701.

(5) El-Ezabi,Hornby parnwell: English- Arabic Reader's dictionay,oxford,1983, p.708.



- ويعرفه (اسماعيل شوقي) بانه:

الكيان المتكامل، الذي يتكون من أجزاء وعناصر متداخلة تقوم بينها علاقات تبادلية من أجل وظائف وأنشطة تكون محصلتها النهائية بمثابة الناتج الذي يحققه النظام كله[1].

التعريف الاجرائي:

هو توصيف لعملية إنتظام وتناسق المكونات الزخرفية على نحو يحقق مظهراً جمالياً وتعبيرياً .

التصميم (Design)

أ. لغةً:

- صمم على الامر: مضى على رأيه فيه، والمُصَمِم: الثابت الماضي في الامور، والتصميم - جمعه تصاميم: رسم أو مخطط لبناء أو طريق أو غيرهما[2].

ب. اصطلاحاً :

- التصميم : هو الطريقة التي تكون فيها أجزاء أو عناصر الشيء مرتبة، أو هو ابتكار أو رسم خطة لشيء ما لأداء غرض أو قصد معين [7].
- عرفه (نوبلر) بانه: عملية توزيع الخطوط والألوان بصورة معينة داخل شكل يتضمن درجة من الانتظام والتوازن الدقيق، من أجل التعبير عن الافكار جماليا ووظيفيا [4].

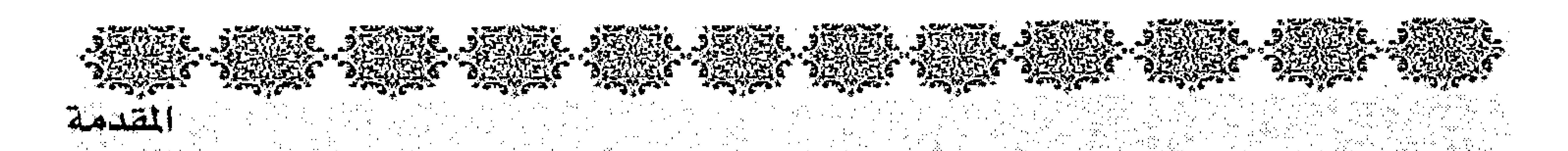
---

(1) اسماعيل شوقي: الفن والتصميم، مطبعة العمرانية للاوفسيت، القاهرة، 1999، ص206.

(2) .... : المنجد في اللغة والاعلام، مصدر سابق، ص434.

(3) .... : Oxford word power, Ibid, p.205.

(4) نوبلر، ناثان: حوار الرؤية، مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ط1، ت: فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987، ص38 -39.



- عرفه (البابلي) بأنه: نظام محكم بقواعد انشاء داخلية، ويظهر نتيجة العلاقات الفاعلة فيه، والذي يحدده عنصر (القياس) في الأعمال التصميمية ذات البعدين، وعنصر (الحجم) في الاعمال التصميمية ذات الأبعاد الثلاثة ضمن مساحة الحقل المرئي، اذ يمثل (التصميم) الجانب التطبيقي للعملية الفنية[1].

التعريف الاجرائي:

هو بناء جمالي وتعبيري قوامه المكونات الزخرفية التي تنتظم وتتسق بهدف تزيين المظهر العام للمساجد الإسلامية .

النظام التصميمي (System of Design)

- عرفته (القيسي) بانه: الهيكلية التي يتم بموجبها توزيع الاشكال والوحدات المرئية المختلفة في الفضاء التصميمي ذي البعدين، وهذه الهيكلية تعتمد التنظيم في التوزيع بما يحقق التوازن على وفق علاقات تصميمية متنوعة ومدروسة[2].
- عرفه (العزاوي) بانه : سياق لترتيب الأجزاء والمكونات بعلاقات منظمة، بحيث تكتسب تلك الأجزاء والمكونات شكلا معيناً ناتجاً عن فعل النظام[3].

---

(1) البابلي، سعدي عباس كاظم: العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي، اطروحة دكتوراه (غ.م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1998، ص19.

(2) القيسي، بان صباح صبري: الانظمة والعلاقات التصميمية في مطبوعات الخطوط الجوية العراقية، رسالة ماجستير(غ.م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2001، ص4.

(3)العزاوي، حكمت رشيد فخري: الجذب في بنية تصاميم اغلفة المجلات، اطروحة دكتوراه (غ.م)، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، 2004، ص17.

التعريف الاجرائي :

هو التوصيف المعرفي والجمالي، الذي يحكم آليات إشتغال البناء الزخرفي في المساجد الاسلامية، من خلال تشييد الأطر التنظيمية للعناصر والأسس الزخرفية، بصورة دقيقة .

فن الزخرفة (Decoration Art)

أ. في القران الكريم :

وردت اللفظة في القرآن الكريم في سورٍ وآياتٍ عدة ، وكلها تعني الجمال والكمال في الزينة، بل وأفردت سورة خاصة بهذه اللفظة وهي (سورة الزخرف).

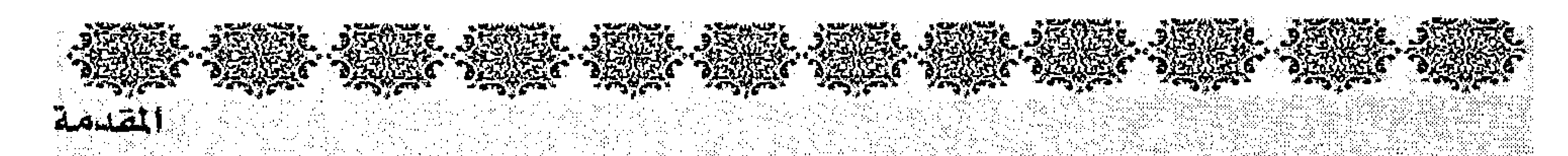
- قال (سبحانه وتعالى): ﴿وَلِبُيُوتِهِمْ أَبْوَٰبًا وَسُرُرًا عَلَيْهَا يَتَّكِـُٔونَ ﴿٣٤﴾ وَزُخْرُفًا ۚ وَإِن كُلُّ ذَٰلِكَ لَمَّا مَتَٰعُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا ۚ وَٱلْـَٔاخِرَةُ عِندَ رَبِّكَ لِلْمُتَّقِينَ﴾ (سورة الزخرف، الآية 34 -35).
- وقال (تعالى):﴿حَتَّىٰٓ إِذَآ أَخَذَتِ ٱلْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَٱزَّيَّنَتْ﴾ (سورة يونس، الآية24).
- وقال (تعالى): ﴿أَوْ يَكُونَ لَكَ بَيْتٌ مِّن زُخْرُفٍ أَوْ تَرْقَىٰ فِى ٱلسَّمَآءِ﴾(سورة الاسراء، الآية93).
- وقال (تعالى): ﴿يُوحِى بَعْضُهُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ زُخْرُفَ ٱلْقَوْلِ﴾ (سورة الانعام، الآية112).

ب. لغةً :

- زَخْرَفَ -الزُخْرُفُ: الذهب ثمّ يُشَبَّهُ به كل مُمَّوهٍ مُزوَّرٍ، وهو كذلك الزينة والمُزَخْرَف: المزين[1].

---

(1) نديم مرعشلي، واسامة مرعشلي: الصحاح في اللغة والعلوم، معجم وسيط، مصدر سابق، ص427 -428.



- زَخْـرَفَ - زَخْرَفَـه : حَسَّـنَهُ وزَّيَنـهُ، وتَزَخْـرَفَ الرجـل: تَـزَّيَنَ، والزُخْرُف - جمعهُ زخارف، وزُخْرُفُ الكلام: اباطيله المموهة[1].

ت. اصطلاحاً :

- فن الزخرفة : اضافة شيء ما الى شيء لجعله أكثر جاذبيةً وجمالاً [3].
- عرفه (العتاب) بانه :

فن ابداعي يقوم على تحوير الأشكال الطبيعية الى عمل فني إبداعي على وفق نظام رياضي وفني يعتمد التكرار والتناظر والتشابك والتوريق ، والزخرفة فن تجريدي يُشكّل في الفن الاسلامي رؤية روحية لدى الفنان المسلم من حيث الشكل والمضمون[3].

- عرفته (الاغا) بانه :

فن يقوم على تحوير الأشكال الطبيعية ، نباتية أو حيوانية ، الى أشكال مجردة لها علاقة كبيرة بالهندسة المعمارية ، كما يمكن ان تدخل الزخارف وعناصرها في تصاميم الأقمشة والسجاد والآثاث والفخاريات واللوحات الفنية[4].

- عرفه (آل سعيد) بأنه:

نوع من الفنون التشكيلية المرتبطة بالعمارة الاسلامية، شأنه شأن الفنون الأخرى، غير أن له نظامه الفكري المميز، إذ أنه يقوم بمخاطبة الوعي الانساني

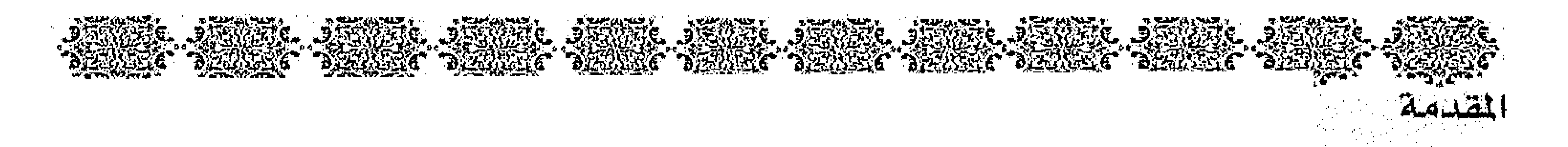
---

(1) .... : المنجد في اللغة والإعلام، مصدر سابق، ص296.

(2)........... : Oxford word power, Ibid,p.196.

(3) العتاب، عبد الجبار خزعل حسن: توظيف الرقش العربي الاسلامي في بنية رسوم الواسطي، اطروحة دكتوراه (غ.م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999، ص13.

(4) الاغا، وسماء حسن: التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، ط1، بغداد، 2000، ص199.



الداخلي الذي يقع ما وراء الاحساس والعاطفة عن طريق الأشكال المجردة كواسطة للتعبير[1].

-عرفه (عاصم محمد رزق) بأنه:

النقوش التي يُجَمّل بها البناء سواءً أكانت في جص أم حجر أم خشب أم رخام أم غيره[2].

التعريف الاجرائي :

هو الفن الذي يعتمد على مجموعة من التنظيمات الشكلية في عملية بناء وحداته (الهندسية، النباتية ، وكذلك الاشرطة الكتابية)، والتي تحمل في طياتها نزعة تجريدية وتزيينية ، محمولة على مؤثرات فلسفية وروحية .

المسجد (Mosque)

أ. في القران الكريم :

ورد ذكر المسجد والمساجد في آيات وسور قرآنية مباركة عديدة ولكل منها مناسبتها، ومنها ما يأتي:

- قال (تعالى) : ﴿يَٰبَنِيٓ ءَادَمَ خُذُواْ زِينَتَكُمۡ عِندَ كُلِّ مَسۡجِدٖ وَكُلُواْ وَٱشۡرَبُواْ وَلَا تُسۡرِفُوٓاْۚ إِنَّهُۥ لَا يُحِبُّ ٱلۡمُسۡرِفِينَ﴾ (سورة الاعراف، الآية31).

---

(1) آل سعيد، شاكر حسن: الإصول الحضارية والجمالية للخط العربي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988، ص39.

(2) عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، ط1، مكتبة مدبولي، 2000، ص130.

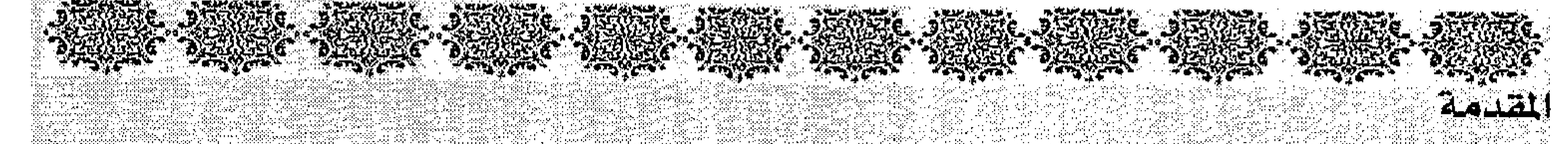
- وقال (تعالى) : ﴿ لَا تَقُمْ فِيهِ أَبَدًا ۚ لَّمَسْجِدٌ أُسِّسَ عَلَى التَّقْوَىٰ مِنْ أَوَّلِ يَوْمٍ أَحَقُّ أَن تَقُومَ فِيهِ ۚ فِيهِ رِجَالٌ يُحِبُّونَ أَن يَتَطَهَّرُوا ۚ وَاللَّهُ يُحِبُّ الْمُطَّهِّرِينَ ﴾ (سورة التوبة، الآية 108).
- وقال (تعالى) : ﴿إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَأَقَامَ الصَّلَاةَ وَآتَى الزَّكَاةَ وَلَمْ يَخْشَ إِلَّا اللَّهَ ۖ فَعَسَىٰ أُولَٰئِكَ أَن يَكُونُوا مِنَ الْمُهْتَدِينَ ﴾.(سورة التوبة، الآية 18).
- وقال (تعالى) : ﴿ وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّن مَّنَعَ مَسَاجِدَ اللَّهِ أَن يُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ وَسَعَىٰ فِي خَرَابِهَا ۚ أُولَٰئِكَ مَا كَانَ لَهُمْ أَن يَدْخُلُوهَا إِلَّا خَائِفِينَ ۚ لَهُمْ فِي الدُّنْيَا خِزْيٌ وَلَهُمْ فِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ ﴾ (سورة البقرة، الآية 114).

ب. لغةً :

- سَجَدَ: خَضَعَ، ومنه سجود الصلاة، وهو وضع الجبهة على الارض، واسْجَدَ الرجُل: طأطأ رأسه وأنحنى[1].
- السَجْدَة: من سَجَدَ، والسَجّاد: الكثير السجود، والمَسْجَدَة : الطنفسة المسجود عليها، والمَسْجِد: جمعهُ مساجد: الموضع الذي يُسجدُ فيه، كل موضع يُتعَبّد فيه[2].

(1) نديم مرعشلي، واسامة مرعشلي: الصحاح في اللغة والعلوم، معجم وسيط، مصدر سابق، ص459.

(2) .... : المنجد في اللغة والاعلام، مصدر سابق، ص321.



ج. اصطلاحاً :

- المسجد: هو المكان الذي يجتمع فيه المسلمون لأداء فريضة الصلاة[1].
- والمسجد : هو الموضع الذي يُسجد فيه، فكل موضع يتعبد فيه فهو مسجد[❖][2].

---

(1) الزعابي، زعابي: الفنون عبر العصور، نشأة الفنون وتطورها حتى القرن التاسع عشر الميلادي، ط1، دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 1999، ص158.

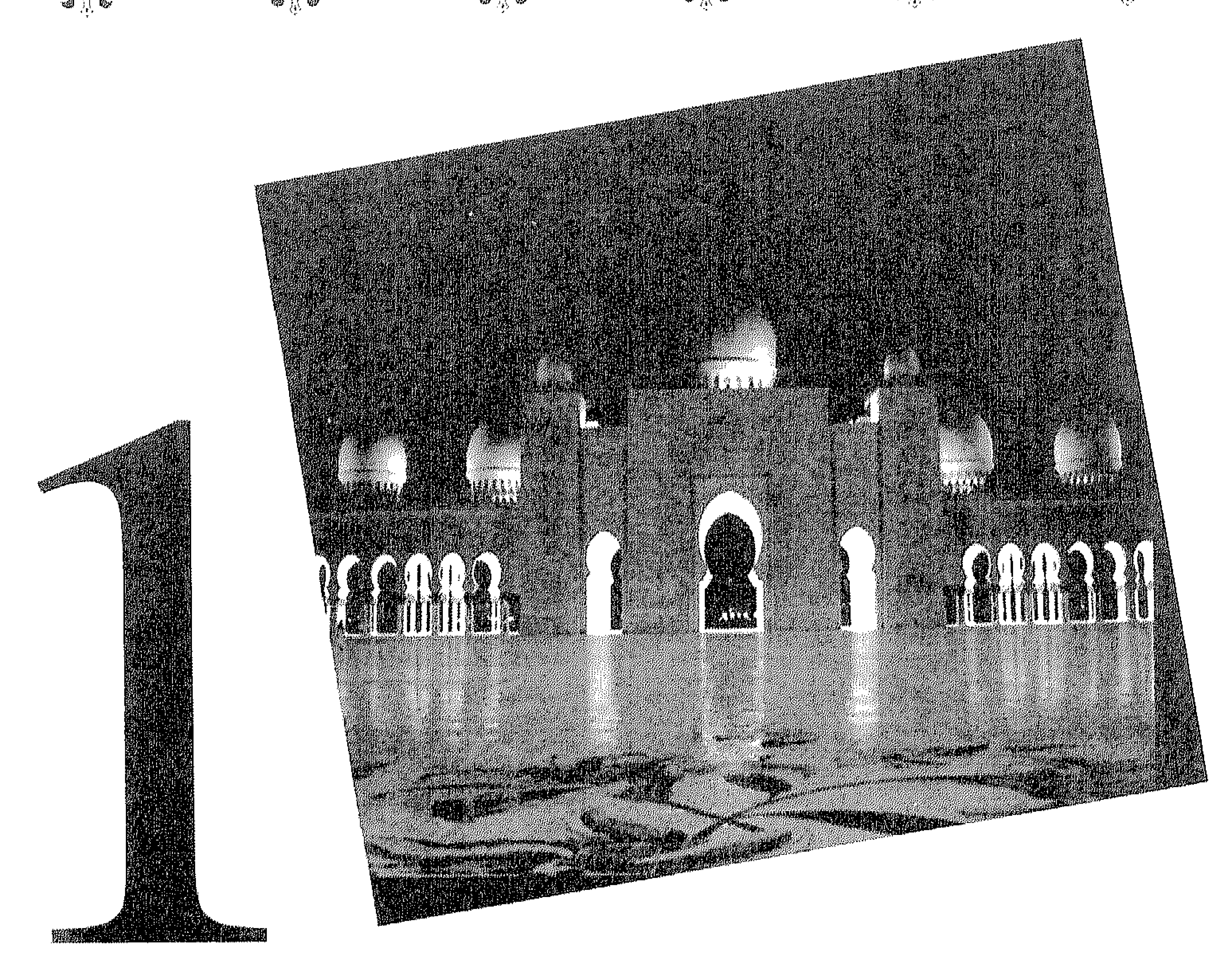
(❖) كانت كلمة (المسجد) هي المستخدمة في البداية للدلالة على أمكنة العبادة الإسلامية ثم قيل (المسجد الجامع)، و(مسجد الجماعة)، ثم ظهر بعد ذلك لفظ (الجامع)، واصبح المؤرخون في القرن السابع الهجري يستخدمون هذا اللفظ للدلالة على المساجد الكبيرة، اما العمائر الدينية الصغيرة فظلوا يستخدمون لها لفظ (المسجد)، ولعل استخدام لفظ (الجامع) للمساجد الكبيرة يرجع الى أن صلاة الجمعة أصبحت تقام في أكثر من مسجد داخل البلد الاسلامي الواحد بعد ان كانت مقتصرة على مسجد واحد في المدينة، وهو المسجد الجامع الكبير الذي يجمع أعداد المصلين. للمزيد ينظر : (زكي محمد حسن: فنون الاسلام، دار الفكر العربي، ب.ت ، ص22 -23)، وكذالك ينظر: (الايوبي، عبد الرحمن نورجان: رسالة وجيزة في المساجد الاسلامية، مطبعة المعارف، بغداد، 1958، ص5).

(2) الايوبي، عبد الرحمن نورجان: رسالة وجيزة في المساجد الإسلامية، مصدر سابق، ص5.



الفصل الأول

الأنظمة التصميمية
بين العناصر والأسس التنظيمية



1

الفصل الأول

الأنظمة التصميمية بين العناصر والأسس التنظيمية

مفهوم النظام (system):

إن القاعدة الأساسية التي يقوم عليها الكون ما هي إلاّ تعبير عن منظومة متكاملة أشار إليها القرآن الكريم من خلال توضيح وتثبيت حقيقة التوازن والنظام الذي يحكم حركة متضادين ظاهرين[1]. ﴿ لَا ٱلشَّمْسُ يَنۢبَغِى لَهَآ أَن تُدْرِكَ ٱلْقَمَرَ وَلَا ٱلَّيْلُ سَابِقُ ٱلنَّهَارِ ۚ وَكُلٌّ فِى فَلَكٍ يَسْبَحُونَ ﴾ (سورة يس، الآية 40). وعلى هذا الأساس أخذ الإنسان يميل بطبعه إلى النظام، والذي يبعث في ذهنه نوع من الارتياح، فهو يسعى دائماً إلى تحقيقه في مختلف مظاهر حياته، من خلال استغلال قدراته الإبتكارية في تفهّم العلاقات المختلفة في الظواهر الكونية من حوله ومحاولة الإفادة منها وتسخيرها لصالحه[2].

ووفقاً لذلك تكون الطبيعة بظواهرها وحالاتها، قد شكّلت نظاماً مرئياً مدركاً ومتكاملاً، إستخلص منه الإنسان ليربط تلك الظواهر خارجاً بمفهوم النظام، وبذلك فقد شكّلت الطبيعة أحد المغذيات المهمة للإنسان بل أهمها، إذ حفزته ليبدع ويصوّر، جاعلاً منها نقطة انطلاق، صاهراً كل تلك الحقائق والمجالات في بودقة أسمها الفن بأبعادها ومضامينها و خصائصها، إذ إستمد الفنان عناصر ووحدات مختلفة من واقعهِ، ليسخرها لخدمة أهدافه وأغراضه على وفق نظام معين[3].

---

(1) نصيف جاسم محمد: فلسفة التصميم بين النظرية والتنظير، بغداد، 2002 ص 6 -7.

(2) إسماعيل شوقي: الفن والتصميم، مصدر سابق، ص 36.

(3) دينا محمد عناد: ماهية النظام الكامن في فعل التصميم للإعلانات التجارية، رسالة ماجستير (غ.م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2009، ص 15.

وعلى ضوء ما تقدم يمكن فهم النظام على أنه " كيان متكامل يتألف من مجموعة من العناصر المتداخلة والمترابطة تبادلياً والمتكاملة وظيفياً، والتي تعمل بإنسجام وتناغم على وفق نسق معين، من أجل تحقيق أهداف مشتركة ومحددة"[1] فهذا الكيان الكلي المنظم والمعقد يضم تجميعاً لأشياء أو أجزاء لتكوّن وحدة متكاملة من خلال إنتظام تلك الأجزاء أو العناصر في علاقات تخدم بعضها البعض بحيث تبدو في وحدة كلية تمثل هذا النظام [2].

وعلى هذا الأساس يمكن ان نستدل على أن الأسلوب الذي يتضمن إظهارا للآليات أو الكيفيات التنظيمية لخصائص النظام وفرضياته، يحقّق تفاعلاً نسقياً واضحاً للعناصر أو البنى الجزئية المتشكلة ضمن صورته العامة، على فرض أن (النظام) هو بالحقيقة عملية إبتكارية، تنطوي على قدر كبير من السمة الإجرائية والبنائية للمنجز سواء أكان علمياً أم فنياً أم اجتماعياً. إذ يعبر (النظام) عن مستوى متقدم من القيم الإدراكية التي تعمل على ربط خصوصية الأجزاء القائمة ضمن موقف أنساني ما، بعمومية البنية النظامية الكلية، وبالتالي إيجاد طبيعة إتصالية بين النظام كحالة قائمة وبين تطبيقاته الإجرائية.

كما أن " متطلبات أي نظام تسعى لوجود غاية أو هدف موجه... بحيث لا يتضمن الهدف أحداث نتائج أو حالات أو تشكيلات وترتيبات محددة فحسب، بل يتعداها الى تحقيق بعض التقدم والتحسن العام للفعالية المطلوبة من النظام " [2].

---

(1) الحيلة، محمد محمود: التصميم التعليمي نظرية وممارسة، ط 1، تقديم: محمد نيبان الغزاوي، تدقيق: عبد الفتاح حسين البجة، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 1999، ص85.

(2) إسماعيل شوقي: الفن والتصميم، مصدر سابق، ص 206.

(3)Emery، F.E.: Systems Thinking، 4th Edition، penguin Books Ltd، England، 1972، P.148-149

ويوجد نوعان من النظم [1]:

أ. **النظم الطبيعية (Natural Systems):** وهي النظم التي من صنع الله (سبحانه وتعالى) كالرياح والأمطار والليل والنهار، إذ وجدت هذه النظم بوجود الكون، ولم يكن للإنسان دور فيها سوى إكتشافها والتعرف عليها، وهي تشمل الأنظمة البيئية والبايولوجية والكونية.

ب. **النظم الصناعية (Industrial Systems):** وهي النظم التي قام الإنسان بإنشائها طبقاً لحاجته في الحياة، كالأنظمة السياسية والاجتماعية، والثقافية، والفنية، إذ صاغها على وفق معرفته بالنظم الطبيعية، فالنظام حقيقة ووجود وتكوين وهو صورة ديناميكية لحركة الحياة فلا يتم بناء هرم الحياة دون فعل وممارسة للوصول الى الغاية المطلوبة.

وعلى اية حال فالنظم عموما تمتاز بصفتين هما (التأليفية -التنظيم)، و(الوصفية)، فالتأليفية تعني أن النظام موجود في الظاهرة اي انه يتعلق بالموضوع مثل (نظام الأشكال السداسية لخلايا النحل) وما ينتج عن ذلك من تناسق وانسجام ذي اثر مهم في تحديد خواص النظام، أما صفة الوصفية، فتعني أن النظام موجود في الذات المكونة المرتبطة بأداء وظيفي. كما يمكن أن تكون

= نقلاً عن: (القيسي، بان صباح صبري: الانظمة والعلاقات التصميمية في مطبوعات الخطوط الجوية العراقية، مصدر سابق، ص34).

(1) ربحي مصطفى عليان: إدارة المعرفة، ط 1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان - الأردن، 2008، ص250. نقلاً عن (دينا محمد عناد: ماهية النظام الكامن في فعل التصميم للإعلانات التجارية، مصدر سابق، ص 16).

كل النظم تأليفية و وصفية في الوقت نفسه. فالنظم ليست صفة للذات فحسب، او للموضوع فحسب بل أنها وراء ذلك فهي تجمع بين كليهما [1].

فالنظام يتطلب عملية تنظيم، إذ أن عملية التنظيم تمثل المقدمة الأساسية لكل نظام، فالمسافة بين البدء حتى الأنتظام ندعوها بالتنظيم، فالنظام يتحقق نتيجة مجموعة من العمليات التنظيمية المرتبطة بجملة من القوانين والنظريات والاتفاقات البشرية[2].

من هنا، تجد أنَّ مظاهر النظام، تتشكل نتيجة المعرفة التنظيمية التي يمارسها الإنسان، كفعل حيوي، يستحوذ من خلاله على فكرة الارتباط بين المعطى العلمي و المعطى التجريبي لطبيعة ذلك النظام، إذ تنسجم فاعلية المستوى التنظيمي للإنسان مع النزعة التصميمية لنشاطه، وبالتالي تحقيق الغاية أو الهدف من فكرة (النظام).

النظام التصميمي (System of Design)

لمّا كان النظام بشكل عام يمثل القاعدة الأساسية التي يقوم عليها الكون، فقد ترسخ هذا المفهوم في فكر الإنسان وأخذ يسعى إلى تحقيقه في مختلف مظاهر حياتهِ، فأنشأ نظماً سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية فضلاً عن النظم الفنية والتي من ضمنها النظام التصميمي.

ويمثل النظام التصميمي تلك الآلية التي تُرتب بها مفردات العمل التصميمي على وفق الأسس المنطقية التي تعمل على إحداث أنساق كامنة في قوى داخلية، كونه ينبع عن تلك التآلفات المجسدة لأنساق تعبيرية ترتبط بمفاهيم

(1) البزاز، عزام، ونصيف جاسم محمد:أسس التصميم الفني، المكتبة الوطنية، بغداد، 2001، ص78 -79.

(2) البزاز، عزام: إلى التصميم، بغداد، 1997، ص 93.

وأفكار من خلال تنظيم المفردات المختلفة ضمن العمل التصميمي[1].فالنظام التصميمي يعبّر عن الهيكلية التي يتم بموجبها توزيع الأشكال والوحدات المرئية المختلفة في الفضاء التصميمي، بحيث تعتمد هذه الهيكلية على التنظيم في توزيع الوحدات بما يحقق التوازن للعمل التصميمي على وفق علاقات تصميمية متنوعة ومدروسة [2]. وعلى هذا الأساس يعّرف النظام التصميمي على أنه "سياق لترتيب الأجزاء والمكونات بعلاقات نسقية منظمة لتكتسب شكلاً معيناً ناتجاً عن فعل النظام" [3].

وبناءً على ذلك نجد أن النظام التصميمي هو فعل بصري يستقرىء من خلاله المصمم، طبيعة التنافذ الجمالي والبنائي، للوحدات الشكلية (الخطية واللونية والحجمية والملمسية والفضائية)، والتي تنتظم وفقاً لأشتغال الأسس التنظيمية الرابطة لتلك الوحدات، ضمن كلّية العمل الفني (التصميمي)، إذ تغدو المعالجات التصميمية للفكرة بمثابة إنتاج تصميمي قائم على فرضيات العلاقة بين الشكل التصميمي والمضمون، ويتعزز ذلك، ضمن تفعيل صيغة النظام التصميمي و البنى الأشتغالية له، من حيث التفاعل القائم بين الأنساق التصميمية للنظام وما يحمله من دلالات تعبيرية أو رمزية أو تجريدية محققةً ناتجاً جمالياً وتعبيرياً على حدٍ سواء.

---

(1) دينا محمد عناد: ماهية النظام الكامن في فعل التصميم للإعلانات التجارية، مصدر سابق، ص 24.

(2) القيسي، بان صباح صبري: الأنظمة والعلاقات التصميمية في مطبوعات الخطوط الجوية العراقية، مصدر سابق، ص 4.

(3) العزاوي، حكمت رشيد فخري: الجذب في بنية تصاميم أغلفة المجلات، مصدر سابق، ص 17.

أنواع الأنظمة التصميمية:

هنــاك عـدد مـن الأنظمــة التصـميمية المتبعـة في عمليـة توزيـع المفـردات في الفضاء التصميمي وهي:

1. **النظام المحوري:** في هذا النـوع مـن الأنظمـة تتوزع العناصـر حـول محـور رئيسي في حالة النظام المحوري المتماثل إذ نجد أن المنظومـة التصـميمية تـرتبط بخاصية التسـاوي والتنـاظر، شـكل (1). أمـا في حالـة النظـام المحوري غير المتماثل، نجد أن العناصر تتوزع حـول محـور وهمـي وهـو لا يشـترط التماثـل علـى جانبي المحـور، إلا أن تلـك العناصـر تـوزع بهيئـات متوازنة توازناً محسوساً لذا فهو أكثر حيوية من النوع السابق، ويسـمى بالنظام اللاشكلي [1]، شكل(2).
2. **النظام التربيعي:** يعتمـد هـذا النظـام علـى التنظيم الربـاعي، " إذ يعـوّل علـى تأسـيس أربعـة مراكـز بصـرية عنـد الأطـراف ضـمن التكوينـات الركنية بصورة متوازنة محورياً "[2]. مما يحقق في النهاية إدراك الكـل العام ضمن وحدة شاملة للأجزاء، شكل(3).
3. **النظام البؤري:** يركّز هذا النوع من الأنظمة على وجود بؤرة مركزيـة مرئية أو وهمية في التصميم تبـدأ بهـا حركـة العين متجهـة مـن الـداخل إلى الخـارج من خـلال الإحسـاس بـالخطوط المرشـدة لهـذا النظـام [3]. ويمكن أن يتحقق النظام البؤري من خلال ثلاثة تنظيمات وهي:

---

(1) القيسـي، بـان صـباح صـبري: الأنظمـة والعلاقـات التصـميمية في مطبوعـات الخطـوط الجويـة العراقية، مصدر سابق، ص 49 - 50.

(2) زينـا رحـيم نعمـة: التكوينـات الزخرفيـة لأبـواب المراقـد المقدسـة في العـراق، رسـالة ماجسـتير (غ.م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2004، ص 24.

(3) دينـا محمـد عنـاد: ماهيـة النظـام الكـامن في فعـل التصـميم للإعلانـات التجاريـة، مصـدر سابق، ص26.

أ. **التنظيم المركزي:** ويقصد به التنظيم المتمركز حول ذاتهِ. والذي يتألف من مركب مستقر تلتف حول مركزه مجموعة من الفضاءات الثانوية إذ يكون الفضاء المركزي الموحد للتنظيم عموماً منتظماً في شكله وكبير بما يكفي لتجميع الفضاءات والعناصر الثانوية[1]، شكل (4).

ب. **التنظيم الشعاعي:** في هذا النوع من التنظيم تتوازن الجاذبيات المتعارضة بالدوران حول نقطة مركزية إيجابية في منتصف فضاء خال تجتمع حولها العناصر أو المفردات بطريقة شعاعية، من الداخل الى الخارج ويمكن لهذا النوع من التنظيم أن يتحقق من خلال دوران عنصرين متطابقين أو أكثر حول نقطة مركزية معينة بشكل حركة دائرية وخصوصاً في مجال الفنون الزخرفية[2]، شكل (5).

ت. **التنظيم الحلقي:** وهنا تتوزع الأشكال على وفق نمط دائري أو بيضوي وقد يكون بشكل هندسي منتظم أو غير هندسي، مغلق أو مفتوح ويحصل هذا النوع من التنظيم نتيجة توزيع التشكيلات بإتجاه يحدد مسار الرؤية بشكل دائري في تفحص الوحدات الداخلة في التصميم[3]، شكل (6).

---

(1) الخفاجي، ساهرة عبد الواحد حسن: تقييم واقع تصاميم الدليل الإعلامي في العراق، رسالة ماجستير (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999، ص23.

(2) سكوت، روبرت جيلام: أسس التصميم، ط 2، ت: محمد محمود يوسف، و عبد الباقي محمد إبراهيم، مراجعة: عبد العزيز محمد فهيم، تقديم: عبد المنعم هيكل، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1980، ص55.

(3) القيسي، بان صباح صبري: الأنظمة والعلاقات التصميمية في مطبوعات الخطوط الجوية العراقية، مصدر سابق، ص53.

فضلاً عن العديد من التنظيمات الأُخر التي تتبع في توزيع المفردات الشكلية في الفضاء التصميمي منها:

أ. **التنظيم الخطي:** يعتمد هذا النوع من التنظيم على ترتيب العناصر المكونة للعمل التصميمي على إمتداد محوري متتابع ومتسلسل الواحدة تلو الأخرى ضمن المساحة الأساسية، إذ قد تتكرر تلك العناصر والوحدات بصورة منتظمة أو متناوبة على إمتداد إتجاه واحد [1]، شكل (7).

ب. **التنظيم التجميعي:** في هذا النوع من التنظيم تجمع العناصر أو التشكيلات بشكل مترابط ومتناسق، ويستخدم مبدأ التقارب لربط العناصر مع بعضها، إذ تجتمع فيه العديد من الأفكار أو العناصر أو التشكيلات لتساهم في بناء فكرة التصميم، شكل (8)، وهذا النوع من التنظيمات يحتاج إلى إمكانات فنية خاصة للجمع بين المؤتلفات والمتناقضات من الأفكار والأشكال[2].

ت. **التنظيم الهرمي:** في التنظيم الهرمي والمعروف من إسمه تجتمع العناصر أو الوحدات أو التشكيلات بشكل هرم، مما يشكل طبيعة متحركة توحي بالاتجاهية والاستمرارية، ولكن في الوقت نفسه تبقى تلك العناصر المجتمعة بهيئة هرمية في وحدة تامة مع الإطار العام لذلك التنظيم[3]، شكل (9).

---

(1) زينا رحيم نعمة: التكوينات الزخرفية لأبواب المراقد المقدسة في العراق، مصدر سابق، ص22 -23.

(2) دينا محمد عناد: ماهية النظام الكامن في فعل التصميم للإعلانات التجارية، مصدر سابق، ص27 -28.

(3) سكوت، روبرت جيلام: أسس التصميم، مصدر سابق، ص39.

ث. **التنظيم الشبكي:** يعمد هذا النوع من التنظيم إلى تقسيم الفضاء إلى مجموعات خطية متوازنة ومتقاطعة أشبه بالشبكة (*)، تتوزع العناصر أو المفردات داخل حدودها، حتى لتبدو وكأنها نسيج متناسق التكوين، إذ تظهر أهمية كل جزء من خلال العلاقة والارتباط الذي يحققه مع الأجزاء الأُخر (1)، شكل(10).

العلاقات التصميمية المنظمة:

تمثل العلاقات التصميمية "وسيلة تنظيمية هامة كونها تقوم بتنظيم جميع العناصر الداخلة في بناء التصميم، وتساهم في إنشاء الوحدة العامة التي تظهر فيها القيمة الفنية والجمالية للعمل التصميمي"(2). فالعلاقات التصميمية تتمظهر من خلال الفعاليات التي تقوم بها في تنظيم جميع العناصر الداخلة في بناء أي تصميم سواء أكان (ثنائي الأبعاد) أم (ثلاثي الأبعاد)، حيث تخضع لنظام تتوفر

(*) كثيراً ما عمد الفنان المسلم إلى إستخدام هذا النوع من التنظيم في أغلب تصاميمه التجريدية الهندسية، من خلال ثلاثة أنظمة أساسية تؤلف مجمل الشبكات التحتية لآثاره التجريدية الهندسية وهي: (شبكة المربعات)، و(شبكة المثلثات) والتي وظّفها في إبداع أشكال نجمية منتظمة وغير منتظمة، و(الشبكة الهندسية السداسية الأضلاع) والتي وظّفها في إبداع تكوينات ومضلعات تشبه خلايا النحل. للمزيد ينظر: (الخزاعي، عبد السادة عبد لصاحب فنجان: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ؛ دراسة مقارنة، اطروحة دكتوراه (غ.م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997، ص102 -103).

(1) دينا محمد عناد: ماهية النظام الكامن في فعل التصميم للإعلانات التجارية، مصدر سابق، ص 28.

(2) يسرى خضير عباس: الأسس الفنية لبنية التصميم الزخرفي، رسالة ماجستير (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2007، ص43.

فيه عناصر وأسس ومبادئ وقوانين ربط، وهي تحتاج الى بيئة فنية فاعلة لكي تستطيع أن تعمل، فهي أشبه بعلاقات وأنظمة جسم الإنسان الفسيولوجية[1].

فالعلاقات التصميمية حسب وجهة نظرنا، تمتلك القابلية على تنظيم البنى الشكلية والتقنية للتصميم، وهي تمثل تركيزاً على ربط العناصر التصميمية وأسسها التنظيمية، بتعزيز الطابع الكلي للبناء التصميمي، إذ تؤسس هذه العلاقات لنوع من الأثر الجمالي الذي يتبدى على السطح التصميمي، والذي يضفي على الطابع البنائي العام، إشغالاً حيزياً لعنصر الفضاء، فالفضاء هنا، يصبح مساحة لتشييد الصورة العلائقية لتلك العناصر، ولكن ضمن صياغة جديدة، تعطي قيمة وظيفية للأجزاء التصميمية للعمل الفني ، وتعمل بالوقت ذاته على إيجاد مقتربات تنظيمية للتنوع الحاصل في تلك العلاقات التصميمية، نتيجة فاعلية الخصائص التصميمية لها، مثل التقارب والتلامس والتراكب والتداخل والتتابع.

ف- (التقارب) يعني أن عناصر التكوين قريبة من بعضها البعض مما يوّلد شعوراً بالعلاقة والألفة والأرتباط فيما بين تلك العناصر، شكل (11). كما يشير مبدأ (التلامس) إلى زيادة التقارب فيما بين العناصر البنائية لتعطي إحساساً أقوى في أندماجها تصل إلى حد التلامس والإرتباط مع بعضها البعض[2]، شكل (12). فيما يمثل (التراكب) "أحد مؤهلات التجميع الهامة" [3]، والتي تعمل على تحقيق وحدة التكوين من خلال تراكب عنصر فوق آخر أو عنصر أمام آخر دون إخفاء العنصر الخلفي تماماً، إذ إن تجميع تلك العناصر المتراكبة تثير إحساساً

---

(1) القيسي، بان صباح صبري: الأنظمة والعلاقات التصميمية في مطبوعات الخطوط الجوية العراقية، مصدر سابق،ص48.

(2) عدلي محمد عبد الهادي: مبادئ التصميم واللون، ط 1، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، 2006، ص 92 -93.

(3) سكوت، روبرت جيلام: أسس التصميم، مصدر سابق، ص 33.

بالقوة تزيد كثيراً عما لو كانت تلك العناصر منفصلة عن بعضها [1]، شكل (13). كما تُنَظم المفردات أو العناصر بعلاقة (التداخل) فيما بينها بما يحقق الوحدة من غير أن يلغي أحدها الآخر، إذ تحقق تلك العناصر المتداخلة قيمة جمالية أكبر، بحيث تبدو كأشكال جديدة ضمن التصميم، شكل (14). فضلاً عن علاقة (التتابع) والتي بدورها تعمل على تنظيم المفردات والعناصر البانية للعمل الفني من خلال تواليها الواحدة بعد الأخرى، من دون أن تكون هناك فواصل بينها [2]، شكل (15).

التصميم (Design):

تمهيد:

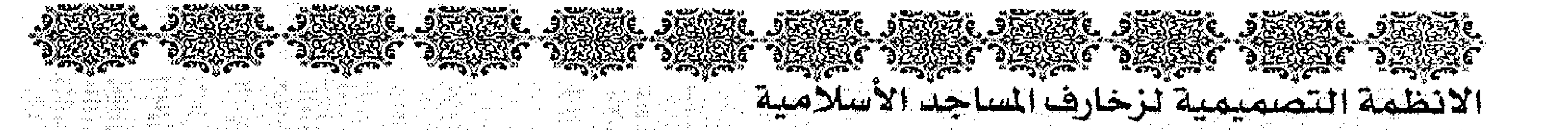
يمثل الفن بوجه عام والتصميم بوجه خاص عملاً أساسياً لكل إنسان، لأن معظم ما يقوم به الإنسان من أعمال إنما يتضمن قدراً من التصميم، ويلحظ ذلك من خلال الأسلوب الذي يرتدي به ملابسه، وينظم به حاجاته ويعد به طعامه، وينسق بهِ أفكاره ، فتلبية حاجات الإنسان التي يحتاجها في حياته العامة والخاصة من منتجات مادية أو معانٍ وجدانية والتعبير عنها يمثل أمراً حيوياً. ومن هذه الحاجات الإنسانية العامة والخاصة تنشأ أهمية التصميم. فالتصميم في العصر الحالي يمثل نظاماً إنسانياً إمتد ليشمل العمارة والأثاث والنسيج والإعلام الى بقية المجالات الأُخر[3].

---

(1) عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، 1974، ص88.

(2) يسرى خضير عباس: الأسس الفنية لبنية التصميم الزخرفي، مصدر سابق، ص 46 -47.

(3) إسماعيل شوقي: الفن والتصميم، مصدر سابق، ص 44.



فأهمية التصميم تنبع من واقع حاجة الإنسان له، فالتصميم الجيد كان وما يزال أساس كل عمل فني في كل العصور، فجودة التصميم هي الأساس، وهي التي تزودنا بالخبرة تجاه أي عمل فني[1].

والتصميم أيضاً يسعى إلى وضع خطة كاملة لتخطيط تكوين ما وإنشائه بطريقة ليست مرضية من الناحية الوظيفية أو النفعية فحسب، بل أنها تجلب السرور والفرحة الى النفس أيضاً، مما يحقق إشباعا لحاجة الإنسان نفعياً وجمالياً في وقت واحد[2]. ويمكن القول ان التصميم يعبّر عن الإبتكار التشكيلي أو خلق أشياء جميلة وممتعة، فهو العمل الخلاّق الذي يحقق غرضه، وتعتمد عملية التصميم على قدرة المصمم على الإبتكار، من خلال إستغلال ثقافته وقدرته التخيلية في تكوين عمل جديد أو تطوير عمل سابق [3]، قائم على تنظيم الخطوط والألوان والعناصر الأُخر بصورة معينة داخل شكل يتضمن درجة معينة من الأنتظام والتوازن الدقيق، من أجل التعبير عن الأفكار جمالياً ووظيفياً [3] وعلى هذا الأساس فالتصميم يعبّر عن "فعل تنظيمي إبتكاري مرتبط بالفكرة وما يلحق بها تجسيداً"[5].

---

(1) أبو هنطش، محمود: مبادئ التصميم، ط 1، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، 2000، ص 28. وكذلك ينظر: (فتح الباب عبد الحليم، وأحمد حافظ رشدان: التصميم في الفن التشكيلي، عالم الكتب، القاهرة، 1984، ص9).

(2) إسماعيل شوقي: الفن والتصميم، مصدر سابق، ص43.

(3) أبو هنطش، محمود: مبادئ التصميم، مصدر سابق، ص28.

(4)Wong، Wucius: Principles of two Dimensional Design Van Nostrand Reinhold company ، New York، 1972، p.5.

نقلاً عن: (الحسيني، اياد حسين عبد الله: التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002، ص11).

(5) نصيف جاسم محمد: فلسفة التصميم بين النظرية والتنظير، مصدر سابق، ص3.



ويتأثر التصميم بعوامل عدة كالخامات والأدوات والمهارات الأدائية، وموضوع التصميم، ووظيفته [1]، كما يقوم التصميم على مبادئ تتمثل بقوانين العلاقة بين عناصر التصميم وخطة التنظيم، والتي تقرر الطريقة التي يجب من خلالها جمع العناصر وضمّها لإنتاج تأثير معين[2].

ومما تقدم نستنتج، أن التصميم، هو فعل إبداعي يُنتج وفقاً لمجموعة من الآليات التنظيمية التي تتصل بخصوصية الشكل التصميمي ومشهدية الطابع الإبتكاري للصورة، جمالياً وتقنياً، ويعمد المصمم الى إقتران فكرة العمل التصميمي بمعالجات تصميمية ترتبط بصيرورة الشكل وطريقة البناء والتنظيم الخطي واللوني والحجمي.

عناصر التصميم:

لابد من الإشارة إلى أن عناصر التصميم، لها دور فاعل ورئيسي في بلورة الناتج التصميمي، وإعطائه قيمة بنائية، فالعناصر غالباً ما تتشكل نتيجة فرضيات لفكرةٍ ما في مخيلة المصمم، ومن ثم تأكيد تلك الفكرة، من خلال تشييد أواصر الارتباط بين العناصر التصميمية، والأسس التي تنتظم من خلالها تلك العناصر.

فعناصر العمل الفني تمثل "المفردات الأساسية التي تُعتمد لبناء العمل الفني، والطريقة التي تنتظم بها هذه العناصر هي التي تميز العمل الفني عن الآخر" [3]. فهي إذن مفردات لغة الشكل التي يستخدمها الفنان، وتسمى بعناصر

---

(1) للمزيد ينظر: عدلي محمد عبد الهادي: مبادئ التصميم واللون، مصدر سابق، ص 47 -50 وكذلك ينظر: (ابو هنطش، محمود: مبادئ التصميم، مصدر سابق ص 35 -37).

(2) شيرين إحسان شيرزاد: مبادئ في الفن والعمارة، الدار العربية للطباعة، بغداد، 1985، ص33.

(3) الحسيني، أياد حسين عبد الله: التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، مصدر سابق، ص120.

التشكيل نسبة الى امكانيتها المرنة في إتخاذ أي هيئة، وقابليتها على الإندماج والتآلف والتوحد بعضها مع البعض الآخر لتكوّن شكلاً كلياً للعمل الفني[1].

ووفقاً لذلك فإنَّ العناصر التصميمية تعد بمثابة كتل البناء وأجزائهِ في أي عمل فني وممكن التعبير عنها بكونها تمثل ألف باء التعبير التخطيطي ومبادئه وميزاته [2]. فهي الوحدات البنائية والتعبيرية، التي تكوّن العلاقات المرئية في الفنون البصرية، والتي تُنظّم وفق تكوين معين[3]. فعملية تنظيم تلك العناصر وجمعها هي التي توحد العمل الفني وتعطيه معناه [4].

وتؤكد (سوزان لانجر)[*] بأن "العمل الفني يمتاز بالوحدة العضوية، فهو ليس مجرد عناصر مرتبة بطريقة معينة. فإذا ما عزلنا كل عنصر من عناصر العمل الفني على حدة، فأن هذا العمل لا يعد له وجود، وأن كل عنصر يشكل عاملاً مساعداً في بناء العمل الفني، وبذلك فأن وظيفة كل عنصر من العناصر لا تظهر إلا من خلال أرتباطهِ بالعناصر الأخرى"[5].

وفي الفنون المرئية (البصرية) يمكن تحديد عناصر التصميم بـ (الخط، الشكل، اللون، الحجم، الملمس، الاتجاه، والقيمة الضوئية) [6].

---

(1)إسماعيل شوقي: الفن والتصميم، مصدر سابق، ص131.

(2)شيرين إحسان شيرزاد: مبادئ في الفن والعمارة ، مصدر سابق، ص23.

(3)نوبلر، ناثان: حوار الرؤية ؛ مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، مصدر سابق، ص77.

(4) نفسه، ص97.

(*)سوزان لانجر (Susan Langer): فيلسوفة أميركية معاصرة، ولدت بمدينة نيويورك عام (1895 م) من أبوين ألمانيي الأصل ، حصلت على الماجستير ثم الدكتوراه في الفلسفة، تركزت دراستها بوجه خاص حول فلسفة الفن. للمزيد ينظر: (راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص5).

(5) نفسه، ص14 -15.

(6) شيرين إحسان شيرزاد: مبادئ في الفن والعمارة، مصدر سابق، ص 23.



1. **الشكل** (Shape):

يمثل الشكل أحد العناصر البنائية المهمة في التكوينات الثنائية والثلاثية الأبعاد، ويتكون من ترتيب العناصر التشكيلية والوسائل التنظيمية، وبما يمثل الصيغة المظهرية للمضمون[1]. فالشكل هو "الشيء الذي يتضمن بعض التنظيم"[2]. أي تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني[3].

بيد أن بنية الشكل، تتألف من مجموعة نسقية، وهي على صلة ببنية المضمون الذي عادةً ما يكون محمولاً من قبل الشكل، الذي يوصف بكونه حاملاً، وهنا لابد للباحثة من الإشارة إلى أهمية الشكل في بناء التكوين العام، سواء كان ذلك الشكل يمثل بنية مهيمنة ضمن مساحة التكوين أو أنه يشترك مع مجموعة من الأشكال لتكوين عملاً ما، وعموماً يستسقي (الشكل) صورته الجمالية في مساحة الاشتغال من خلال طبيعة البناء التصميمي، والقيم التنظيمية المطروحة.

فبدون الشكل لا يمكن إيصال معنى ما إلى المتلقي، لأن الشكل هو أول ما يدركه الإنسان وما يتعلمه في الحياة، فالمتلقي يستلم شكلاً كلياً ثم ينطلق نحو التفاصيل، فالإدراك لا يكون لأجزاء أو عناصر بل يشمل الكل الذي من خلاله تبدأ الأجزاء الأُخر بالوضوح[4].

---

(1) الأعسم، عاصم عبد الأمير: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، أطروحة دكتوراه (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997، ص10.

(2) سكوت، روبرت جيلام: أسس التصميم، مصدر سابق، ص24.

(3) ستولينتز، جيروم: النقد الفني ؛ دراسة جمالية وفلسفية، ت: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، 1974، ص40.

(4) قاسم حسين صالح: الأبداع في الفن، الدار الوطنية للنشر والتوزيع، بغداد، 1982، ص21.

2. الخط (Line):

يمثل الخط أقدم الوسائل التي إستخدمها الإنسان في التعبير الفني، فقد كان رجل الكهف يخط بأصابعه علامات في الطين الرطب ليحدد مساحات يعبّر بواسطتها عن الأشكال التي يراها في عالمه ويحاول تقليدها من خلال رسم خطوط متعددة بطريقته البدائية، فالخط من العناصر الأكثر أهمية ومنفعة في بنية التكوين الفني، فبغض النظر عما تحويه الصورة من مساحات، فهي في الحقيقة لا تعدو في أبسط أشكالها أن تكون مجموعة من الخطوط التي تكوّن الهيكل البنائي للصورة [1].

ويتشكل الخط من تكرار النقطة وتجميعها بشكل منتظم ومتناسق، فهو تتابع لمجموعة من النقاط المتجاورة، حيث يلعب دوراً رئيسياً في بناء العمل الفني، فلا يكاد أي عمل فني يخلو من عنصر الخط [2]. فهو "عنصر تعبيري، من خلاله يخلق المصمم أفكاره وبواسطته يعبّر عنها" [3].

ولا تقتصر أهمية عنصر الخط على تكوين الهيكل البنائي للصورة، بل تتعدى إلى أبعد من ذلك، إذ يؤدي وظائف أخر كتعريف الأشكال وتحديدها، وحصد الفراغ في التصميم، والفصل بين المساحات اللونية، والإيهام بالبعد الثالث، وأحداث التدرج في الظلال، وتحقيق وحدة التكوين، وتحقيق الشعور بالحركة، وتحديد الأتجاه [4].

(1) عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، مصدر سابق، ص65.

(2) إسماعيل شوقي: الفن والتصميم، مصدر سابق، ص144.

(3) الصقر، أياد محمد صبري: بناء معايير في التنظيم الشكلي للتصميم الطباعي في العراق، أطروحة دكتوراه (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997، ص30.

(4) إسماعيل شوقي: الفن والتصميم، مصدر سابق، ص153.

من هنا فإنَّ بنية الخط حسب رأينا تشترك في معالجات البناء التنظيمي للتكوين، والذي يساعد في إيصال جوهر الفكرة أو المضمون من خلال دوره في تخطيط الشكل وبناء ملامحه.

والخطوط على أنواع فمنها العمودية، ومنها الأفقية، ومنها المائلة، ومنها المنحنية، ولكل منها تعبيرات رمزية خاصة بها[1]، شكل (16).

3. اللون(Color):

إن عناصر أي تكوين فني لا تخرج عن كونها نقطة أو خط أو مساحة أو كتلة أو أتجاه، إذ لابد من أن يكون لأي من هذه العناصر لون في الأعمال الفنية، فمن الصعب أن يتكامل الحديث عن جماليات التكوين في أي فن تشكيلي إذا لم يُعط لموضوع اللون حقه أسوة بعناصر العمل الفني الأُخر[2].

فاللون عنصر تشكيلي أساسي في العمل الفني وهو وسيلة لتنمية كل العناصر الأخرى، فلا شكل يمكن تكوينه ورؤيته رؤية واضحة الاّ إذا كان متمتعاً بلون[3].فاللون "مظهراً مهماً للتعريف بأي شكل محسوس" [4].

كما تتأكد أهمية اللون بأعتباره من العناصر الأكثر جاذبية في العمل الفني، فهو كالموسيقى المتجسدة في الفنون المرئية، إذ يمتلك طاقة غير محدودة على مخاطبتنا نفسياً وعاطفياً، وهو أقوى أداة تنفيذية وضعت بيد الفنان المبدع

---

(1) مايرز، برنارد: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ت: سعد المنصوري، ومسعد القاضي، مراجعة وتقديم: سعيد محمد خطاب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1996، ص237.

(2) عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، مصدر سابق، ص242.

(3) نوبلر، ناثان: حوار الرؤية ؛ مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، مصدر سابق، ص93.

(4) القره غولي، محمد علي علوان عباس: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، اطروحة دكتوراه (غ.م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2006، ص100.

الذي يبحث عن الجديد والمتحرك[1]، لما له من صفات شيقة ومثيرة في الأعمال الفنية بشكل عام والتصميم بشكل خاص مما جعله يشكل قيمة جمالية تحقق الشعور باللذة والأحساس بالمتعة [2].

وللون مؤثرات عدّة يتركها في الناتج التصميمي تتمثل بقدرته على جذب الأنتباه، والتأثير السيكولوجي (فلكل لون دلالة رمزية تؤثر في نفس المتلقي)، والرسوخ والتذكر، والإحساس الحركي، وبالتالي تحقيق المتعة الجمالية[3].

من هنا كان (اللون) بحسب ما نراه يمثل نقطة إرتكاز حيوية لفعل التنظيم المرتبط ببناء العمل التصميمي عموماً، فما تراه العين من أثر فاعل للألوان، ينعكس ايجابياً على الناتج الجمالي للتصميم.

4. **الحجم**(Size):

يتميز الحجم بالنسبية وفقاً لكبره أو صغره داخل العمل التصميمي فعندما نقارن الأشياء بأحجامنا، تبدو تلك الأحجام كبيرة أو صغيرة قياساً بأحجامنا، أما في العمل التصميمي فيتم معاينة الأحجام نسبة إلى الحيز الذي تشغله في الفضاء التصميمي [4].

والحجم موجود في كل عمل فني ليُمكّن المشاهد من إدراك أبعاد الطول والعرض والسمك كما موجودة في الشكل، فتبدو الحجوم وكأنها تحتل جزءاً

---

(1) البابلي، سعدي عباس كاظم: العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي، مصدر سابق، ص48.

(2) الصقر، أياد محمد صبري: بناء معايير في التنظيم الشكلي للتصميم الطباعي في العراق، مصدر سابق، ص31.

(3)العزاوي، حكمت رشيد فخري: الجذب في بنية تصاميم أغلفة المجلات، مصدر سابق، ص67 -68.

(4) القره غولي، محمد علي علوان عباس: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص100.

معيناً من الفراغ الذي يحيط بها، ففي الأعمال الفنية (ثلاثية الأبعاد) نستطيع أن ندرك الحجم الذي تشغله تلك الأعمال مباشرةً، أما في الأعمال الفنية (ثنائية الأبعاد)، فلا بد من تنمية ذلك الإحساس من خلال ملمس مرتب ترتيباً واضحاً، أو من خلال الألوان المتجهة إلى الأمام والى الخلف، أو عن طريق الأضواء والظلال، او عن طريق قرب أو بعد الأشكال المستخدمة[1].

وتؤثر حجوم العناصر تأثيراً كبيراً في نفس المتلقي لما تولده من إنطباعات متفاوتة، فالحجوم الأكبر تشغل حيزاً في الفضاء المصمم أكبر من الحجوم الأُخر، وتولد في الوقت ذاته إحساساً أقوى بالحركة إذا ما قورنت بالعناصر ذات الحجوم الأصغر. وعلى وفق ذلك فان التفاوت في حجوم العناصر يؤدي إلى أن بعضها تبدو أقرب الى بصر المتلقي والبعض الآخر تبدو وكأنها مرتدة عن بصره، فالأشكال التي تقع أسفل الفضاء المصمم تبدو أقرب إلى بصر المتلقي في حين أن الأشكال التي تحتل المواقع الفضائية العليا تبدو أصغر حجماً وأبعد إلى بصره[2].

ونؤشر حقيقة أن (الحجم) يُسهم في أيجاد صيغة تنظيمية لمساحة التصميم، إذ يكون الحجم على صلة بطبيعة الإشغال الحيزي للبناء، وبالتالي تناسق الكتل البنائية لإعطاء صورة منتظمة لبنية التكوين.

5. **الملمس** (Texture):

" تعبير يدل على الخصائص السطحية للمواد"[3]. أي أنه يشير إلى "خصائص سطح الشكل، إذ أن كل شكل يمتلك سطحاً، وكل سطح له خصائص معينة

---

(1) مايرز، برنارد: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، مصدر سابق، ص244.

(2)الربيعي، عباس جاسم حمود: الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد ؛ دراسة تحليلية، أطروحة دكتوراه (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999، ص 64.

(3) عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، مصدر سابق، ص287.

قد توصف بالنعومة أو الخشونة ، فالشكل والملمس لا ينفصلان ؛ لأن دلالات الملمس على السطح هي أشكال في نفس الوقت" [1].

ويتجلى مدلول الملمس في مجال الفنون التشكيلية (ثنائية الأبعاد) من خلال حاسة البصر ، أما في الفنون التشكيلية (ثلاثية الأبعاد) كالنحت والعمارة فأنه يمتد إلى أبعد من ذلك ، فهو خليط يجمع كلاً من الإحساس الناتج عن اللمس والإحساس الناتج عن الإدراك البصري[2].

وعلى هذا الأساس فالملمس يرتبط (حسب فهمنا للعمل التصميمي خاصة والفني عامة)، بحاستي البصر واللمس، فيمكننا رؤيته تارةً أو لمسه تارةً أخرى، أو كليهما معاً ، فهناك ملمس ناعم وهناك الخشن ، والجاف والرطب ، ويتأثر الملمس بالضوء الساقط عليه ، ويمكن الإفادة منه في تشييد قيم بنائية وجمالية في آن واحد[3].

كما يتأثر الملمس بعوامل أُخر إضافة إلى عامل الضوء تتمثل بعامل (العتمة) ، فالزجاج الشفاف مثلا يختلف ملمسه بصرياً عن آخر نصف شفاف ، وعامل (حجم الحبيبات) في المادة ومدى تقاربها أو تباعدها ومدى إنتظامها ، سواء أكانت عشوائية الانتشار أم منتظمة على نمط معين. أما العامل الأهم فيتمثل بـ (اللون) كون الملمس يرتبط بالخصائص البصرية ، لذا فهو يمثل عنصراً هاماً من بين العناصر الأساسية التي تؤثر باللون[4].

وعلى أية حال فأن أي دراسة لبنية الشكل ستكون ناقصة بدون التطرق الى نوعية الملمس من خلال (القسوة و الليونة ، الجفاف والرطوبة ، النعومة

---

(1)Wong، Wucius: Principles of Two Dimensional Design، Ibid، p.79.

(2) عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق، ص288 -289.

(3) القره غولي، محمد علي علوان عباس: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، مصدر سابق، ص98.

(4) عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق، ص287 -289.

والخشونة)، وهكذا فان سمة الشكل تظهر من خلال قوامه السطحي، ففي العمل المكتمل الذي يتعامل مع البناء السطحي نجد حضوراً واضحاً للملمس، والذي يؤثر على رد فعلنا بشكل حيوي، وبالتالي فانه يعزز من مستوى الإستجابة الجمالية للصورة [5]. ولا ترتبط أهمية الملمس بالشكل فقط كعنصر مادي، بل أنه يمتد إلى أبعد من ذلك فهو يمثل وسيلة للتعبير عن مضمون يضيف إلى العمل الفني قيماً معنوية [2].

6. الاتجاه (Direction):

يمثل الإتجاه "الخاصية التي توحي بالحركة نحو جهة معينة من جهات العمل الفني، ولها قدرات تعبيرية خاصة، تعد من أقوى مثيرات الأنتباه" [2]. ومن أبرز التأثيرات التي تتحقق من فعل الإتجاه هو توجيه عين المتلقي للتحرك داخل العمل الفني على وفق مسالك بصرية تدفع العين للتنقل خلالها، وتخضع هذه العملية لقرارات المصمم بما يحقق قيمة جمالية و وظيفية ترتبط بالنظام التصميمي الكلي، فضلاً عن أن عنصر الإتجاه يحقق مزيداً من مفعول السيادة المتوخاة لشكل معين أو عنصر معين وبذلك يسهم في إبراز الفكرة التصميمية وبنائها[4].

ولا يقتصر الإتجاه على الخطوط أو الأشكال، بل يتعدى ذلك إلى العناصر البنائية الأُخر كاللون والملمس والقيمة الضوئية والحجم، فالإتجاه يمثل من

(1) Collier، Graham: Form، Space And Vision، Prentice-Hall، INC.، Englewood Cliffs، N.J.، Printed in U.S.A، 1963، p.122.

(2) إسماعيل شوقي: الفن والتصميم، مصدر سابق، ص177.

(3) Craves، Maitland : The Art of Color and Design، 2nd Edition، McGraw، Hill Book company، INC، London، 1951، p.210.

(4) الكبيسي، إبراهيم سبتي: الفكرة التصميمية للمنجز الطباعي، أطروحة دكتوراه (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2001، ص93.

الناحية الواقعية أحد صفات الحركة، والإتجاه في العملية التصميمية يمكن الإحساس به من خلال طبيعة العناصر البنائية التي توهم بالتحرك نحو إتجاهية ما، فقد ينشأ الإتجاه بشكل خاص من الإحساس الذي تولده حركة عنصر واحد فقط، وقد ينشأ بشكل محصلة نتيجة تفاعل حركة جميع العناصر مع بعضها مولدة إحساساً بنوع من الاتجاه يطغي على البقية [1].

وهناك ثلاثة أنواع من الاتجاهات في العملية التصميمية وهي (الأفقي، العمودي، والمائل)، ولكل من هذه الاتجاهات تأثيرها الخاص بالنسبة للناظر [2]. فهناك حالة غريزية لقراءة الاتجاهات في العمل الفني، فالمستوية منها توحي بالإستقرار والهدوء مثل خط الأفق، والعمودية تتسم بالقوة والثبات والحزم مثل الأجسام القائمة أو ناطحات السحاب، أما الاتجاهات المائلة فتكون أكثر دينامية ودلالاتها تكون دائماً مرتبطة بالحركة [1].

7. القيمة الضوئية (Light Value):

تعبّر القيمة الضوئية عن "مقدار إشراق اللون المنعكس ودرجته، وبها يوصف اللون بالغامق والفاتح " [4]. فالأبيض يكون في النهاية العليا لمقياس القيمة[*]، والأسود في نهاية المقياس وتقع جميع درجات التدرج مابين الفاتح والغامق بينهما[5].

---

(1) الربيعي، عباس جاسم حمود: الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد ؛ دراسة تحليلية، مصدر سابق، ص63.

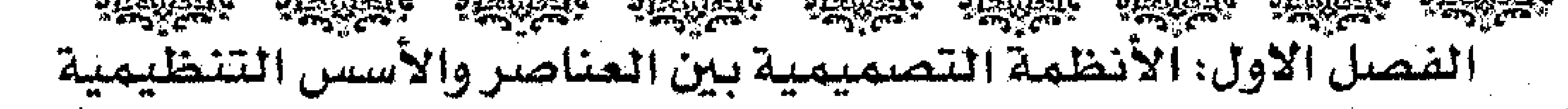
(2) شيرين إحسان شيرزاد: مبادئ في الفن والعمارة، مصدر سابق، ص 119.

(3) Gilbert, Rita: living With Art, 4th Edition, McGraw, Hill, INC, New York, 1995, p. 84 .

(4) شيرين إحسان شيرزاد: مبادئ في الفن والعمارة، مصدر سابق، ص148.

(*) يتكون مقياس القيمة من (9) درجات، الدرجات من (1 -3) هي درجات واطئة أما الدرجات من (7 -9) فهي درجات عالية، والدرجات من (4 -6) فهي درجات متوسطة بين الفاتح والغامق. (شيرين إحسان شيرزاد: مبادئ في الفن والعمارة، مصدر سابق، ص 148).

(5) سكوت، روبرت جيلام: أسس التصميم، مصدر سابق، ص18 -19.



وتعتمد القيمة على عامل الضوء، فالضوء من الخصائص الكامنة في الأشياء التي نراها، وان تلك الأشياء أو الأجسام هي التي تعكس الأشعة الضوئية بقدر يتوقف على خصائصها، فمن الأجسام ما يعكس قدراً كبيراً من الأشعة، ومنها ما لا يعكس إلا القليل، وفقاً للخصائص الطبيعية للأشياء، فالإضاءة في التصميم تترجم بألوان فاتحة، كما تترجم الظلال بألوان قاتمة، وعلى هذا الأساس تمثل الإضاءة عنصراً إيجابياً يلعب دوراً مهماً في تحقيق الغايات الفنية التي يطلبها الفنان بالتعاون مع العناصر الأُخر (1).

فالتباين اللوني الحاصل من جّراء القيم الضوئية وشدتها هو الذي يمثل المقياس الدقيق لطبيعة توزيع اللون وإنتشاريته ضمن حدود الأشكال والكتل والأحجام داخل البنية العامة للتصميم، فالقيمة الضوئية إذن تسهم في أبراز جماليات اللون وطبيعة تشكّله واستقلاليته، وتفيد كوسيلة مهمة من وسائل الإخراج التصميمي، إذ تعمل مع القيمة اللونية كأداة جذب، تساهم في تعزيز إستمرارية الأثر الجمالي في البنية التصميمية (2).

8. الفضاء (Space):

يتداخل مفهوم الفضاء ضمن مساحة فن التصميم، فمنهم من يعدّه عنصراً من عناصر التصميم المهمة، ومنهم من لا يعدّه عنصراً، وآخرون وجدوه المحيط الذي يحوي المفردات التصميمية المتشكلة داخل الإطار العام للعمل التصميمي(3).

---

(1) إسماعيل شوقي: الفن والتصميم، مصدر سابق، ص 182 -183.

(2) القره غولي، محمد علي علوان عباس: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص 101 -102.

(3) البابلي، سعدي عباس كاظم: العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي، مصدر سابق، ص 60.

إلا إن الفضاء في حقيقته يمثل عنصراً أساسياً لازماً لولادة أي عمل فني، حيث إنَّ جميع العناصر والعلاقات وما ينشأ منها من مفاهيم وأفكار لا تتحقق دون عنصر الفضاء، وللفضاء مفهومان أحدهما: واقعي أو حسي وهو ما نلمسه في التصاميم المجسمة (ثلاثية الأبعاد)، وفيها يكون الفضاء غير محدود، وهو تعبير عما أزاحته تلك التصاميم بحكم كونها كتلاً شاغلة على وفق مواصفاتها وما يحيط بها من مدى مفتوح، أما الآخر: فهو متخيل أو إدراكي ونميزه في التصاميم المسطحة (ثنائية الأبعاد)، وفيها يعّبر الفضاء عن ذلك الحيز أو الجزء المتحدد بقياسات العمل التصميمي [1].

وعليه فالفضاء يُمثل الحيز الذي يحيط بالشكل المنتج من قبل الفنان ويختلف عن الشكل في صفاته المرئية، الاّ أنه لا يقل أهمية عنه فهو يحدده ويؤكده من خلال تباينه معه فلا يمكن أن تكون هناك كتلة بدون فضاء تتنفس فيه وتظهر من خلاله[2].

لذا نتوصل إلى أن (الفضاء) هو نسق تنظيمي بنائي، تتمظهر من خلاله مستويات الحدود الفاصلة بين الشكل كبنية حجمية مهيمنة وبين الوحدات أو البنى الجزئية المشكلة له.

أسس التصميم(وسائل التنظيم):

تؤدي العناصر أو المفردات الشكلية إلى جانب وظيفتها في البناء التشكيلي دوراً جمالياً، يرتبط بوضع هذه العناصر على مسطح التصميم وعلاقتها المتبادلة بما يجاورها من عناصر تحقق مختلف القيم الفنية، كقيم

---

(1) عبد الرضا بهية داود: بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية، أطروحة دكتوراه (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997،ص128.

(2) سامي رزق: مبادئ التذوق الفني والتنسيق الجمالي، مكتبة منابع الثقافة العربية، القاهرة، 1982، ص67.

التوازن والتناسب والتكرار والوحدة والتباين والسيادة والإيقاع والانسجام، والتي تنتج عن تنظيم العلاقات بين المفردات الشكلية على مسطح التصميم، وهذه الأسس تظهر متظافرة ومتحدة في كل ممارسات الفن، حيث تمثل الهدف الجمالي والوظيفي من العمل المصمم محمّل بذاتية الفنان وفرديته التعبيرية، وتتعدد الصور والأساليب التي تحقق هذه الأسس التصميمية، بحيث أن لكل منها كيفيات خاصة تتطلب من المصمم مراعاتها بالصورة التي توصل الرسالة الفكرية أو الجمالية التي يؤديها العمل [1].

فأسس التصميم تمثل " قانون العلاقات أو خطة التنظيم أو السيطرة على الطرق التي تتحد فيها العناصر لإنجاز عمل مؤثر" [2].

ومن أهم الوسائل التنظيمية التي تشترك مع العناصر البنائية في علاقات رابطة وتسهم في تماسك تلك الأجزاء معلنة وحدتها التصميمية هي:

1. **التناسب** (Proprtion):

يمثل التناسب أحد وسائل التنظيم التي يقوم عليها العمل الفني بوجه عام والعمل التصميمي بوجه خاص ويشير الى العلاقة المنسجمة بين العناصر، لأن التصميم في أي فرع من فروع الفنون التشكيلية يتكون من العناصر المختلفة في الحجم والمساحة واللون والملمس والاتجاه [3].

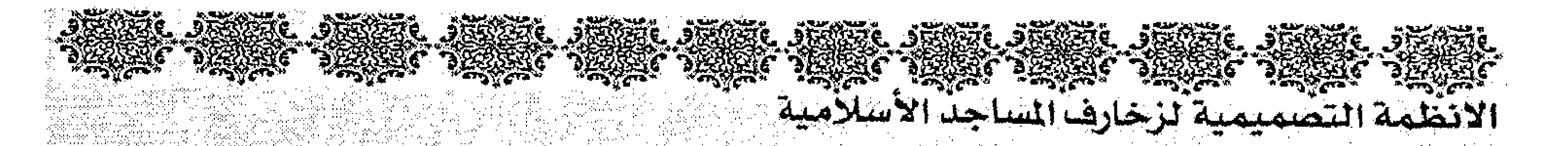
فالتناسب يدرس "علاقة كل جزء من أجزاء التنظيم مع الجزء الآخر، ومن ثم علاقته مع الكل التصميمي فيما يتعلق بالحجم والمساحة لكنه لايتحدد

---

(1)إسماعيل شوقي: الفن والتصميم، مصدر سابق، ص224.

(2) Graves، Maitland: The Art of Color and Design، I bid، p.27.

(3)_عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، مصدر سابق، ص137.



بمقياس ثابت أو قانون خاص" [4]. فهو لغة تحليلية تظهر نتائج سريعة وواضحة، كما تظهر قيمة الأجزاء بالنسبة لبعضها البعض وبالنسبة الى الكل الذي تكونه، أي الاهتداء الى أسباب النظام الذي يحدد لكل عنصر مكانته الجمالية حسب أهميته وتاثيره بالنسبة للمجموعة الكلية [2].

واذا كانت النسبة تشير الى العلاقة بين شيئين أو عنصرين فالتناسب هو مازاد عنها، وهو يزيد رغبة المتلقي للتامل والاثارة [3].فنظام التناسب نظامٌ يرسّخ مجموعة من العلاقات البصرية بين مختلف أجزاء التكوين، لأن مسألة النسبة والتناسب تظل العلاقة الأولى التي تحكم إدراكنا البصري. الاّ أن الالتزام بالنسب لايشكّل قيداً على حرية المصمم بل على العكس، فعلى القدر الذي يتمتع به المصمم في فهمه لهذه النسب وبصورة دقيقة فإنه يستطيع الوصول الى سبل التطور المقبول والإضافة المحببة والاستنباط الجيد والذي يؤدي في النهاية الى إثراء العمل الفني [4].

2. الوحدة (Unity):

تعني الوحدة " الالتحام و الإتساق والتكامل، والوحدة هي التكوين، فلا تكوين بلا وحدةٌ"[5]. كما تعني "العلاقة الشاملة التي تجعل من عناصر التكوين متكاملة وظيفياً لإظهار موضوع ما، يشير إلى حالة من التعبير المباشر وغير

---

(1)Trunbull، Arther and Russel: The Graphics of communication Typography Layout Design، 2 nd Edition،Ohio Unv، New york، 1994،p.200.

(2) إسماعيل شوقي: الفن والتصميم، مصدر سابق، 234.

(3) الصقر، اياد محمد صبري: بناء معايير في التنظيم الشكلي للتصميم الطباعي في العراق، مصدر سابق، ص70

(4) السعدي، عادل سعدي فاضل: خاصية التكرار في بنية التكوينات الخطية، رسالة ماجستير (غ.م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2004، ص 57.

(5) شيرين إحسان شيرزاد: مبادئ في الفن والعمارة، مصدر سابق، ص 53.

المباشر أحياناً ويصاحب ذلك أظهار للقيمة الجمالية التي تصل إلى حالة تذوق المتلقي وتقترب من مداركه الحسية وتفاعلاته الذاتية"[1].

فتحقيق الوحدة أو التأليف من المتطلبات الرئيسية لأي عمل فني، بل وتعد من أهم المبادئ لإنجاحه من الناحية الجمالية، فاشتغال مبدأ الوحدة في العمل الفني يؤدي إلى ترابط الأجزاء فيما بينها لتكّون كلاً واحداً مهما بلغت دقة الأجزاء في حد ذاتها، فالعمل الفني لا يكتسب قيمته الجمالية من غير الوحدة التي تربط الأجزاء ربطاً عضوياً وتجعل منها كلاً متماسكاً. كما يقترب أو يبتعد من درجة الكمال بمقدار ترابط أجزائه وتحقيق وحدته فينبعث الإحساس بالكمال نتيجة الإتساق بين أجزاء العمل الفني واحتوائه على نظام خاص من العلاقات المترابطة بين أجزائه تخضع لمنهج واحد [2].

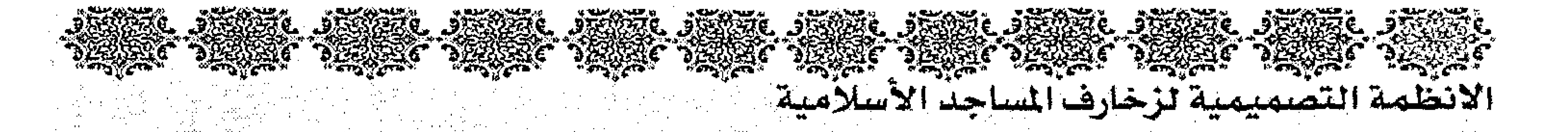
فالوحدة حسب مانراها تمثل الإطار الحيوي العام الذي تنتظم في داخله، جميع الوحدات الفرعية للعناصر، إذ يقوم المصمم بعملية ربط لتلك الوحدات البصرية، وفقاً لعلاقات تحقق الوحدة وتجعل من الفكرة التصميمية للموضوع، بمثابة صورة منجزة لطبيعة الشكل الحامل لها، وبالتالي فإنَّ الوحدة تلعب دوراً في ارتباط الأجزاء، وتماسكها، ضمن مساحة البناء التصميمي.

ولا تتم الوحدة في العمل الفني إلا بتحقيق اعتبارين أساسيين هما: (علاقة الجزء بالجزء، وعلاقة الجزء بالكل)، والمقصود بالأجزاء، الأشكال والألوان والخطوط والقيم الضوئية وغيرها، وعلاقة الجزء بالجزء معناها الأسلوب الذي يتآلف فيه كل جزء من التصميم بالآخر لخلق الإحساس بالصلة المستمرة بين هذه الأجزاء، أما علاقة الجزء بالكل فمعناها الأسلوب الذي يصل بين كل جزء

---

(1) البابلي، سعدي عباس كاظم: العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي، مصدر سابق، ص75.

(2) إسماعيل شوقي: الفن والتصميم، مصدر سابق، ص 232 -233.



على حدة مع الشكل العام، ولهذه العلاقة أهمية كبرى، فلا قيمة للعلاقات الحسنة بين الأجزاء إذا لم تتوافق هذه الأجزاء مع المساحة الكلية التي يشغلها ذلك التصميم[1].

3. التوازن (Balance):

نُشدّد، أثناء تناولها لـ (التوازن) على الصيغة الفنية التي تتم من خلالها معالجة الافتراضات أوالصياغات التي ستحقق حالة (التوازن) في بنية العمل التصميمي، بعد أن يقوم المصمم بتحليل أواصر البناء وإعادة تركيبها من جديد، بغية الحصول على تأليف متوازن لعملية توزيع الأشكال والأحجام والمساحات اللونية والملامس وحتى الفضاء، وذلك لأن تلك الصيغة الفنية تنبع من كون مفهوم (التوازن) هو من المفاهيم التي إعتاد عليها الإنسان عضوياً ونفسياً واجتماعياً وفكرياً، وبالتالي فإنَّ الشعور الغريزي بطبيعة (التوازن) والإحساس به، تم إحالته الى بنية العمل الفني (التصميمي) كونه ممارسة بنائية تحتاج أن يوازن فيها المصمم العمل التصميمي شكلاً ومضموناً.

فالتوازن يُعّبر عن المستوى الذي تتساوى أو تتعادل فيه قوى الجاذبيات المتعارضة في الحقل المرئي [2]. وهو أيضا " الحالة التي تتعادل فيها القوى المعاكسة " [3]. كما انه من الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً هاماً في تقييم العمل الفني، والإحساس براحة نفسية عند النظر إليه من خلال توازن الخطوط و الأشكال والكتل والألوان، ولكي يتحقق التوازن داخل بنية التكوين الفني فلا بد من أن يكون لثقل العناصر الداخلة في تكوينه توازن [4].

---

(1) فتح الباب عبد الحليم، وأحمد حافظ رشدان: التصميم في الفن التشكيلي، مصدر سابق، ص 76 -77.

(2) سكوت، روبرت جيلام: أسس التصميم، مصدر سابق، ص54.

(3) شيرين إحسان شيرزاد: مبادئ في الفن والعمارة، مصدر سابق، ص 76.

(4)عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، مصدر سابق، ص 111.



ويقسم التوازن الى أربعة انواع [1]:

أ. **التوازن المتماثل:** هو أبسط أنواع التوازنات، وتظهر فيه الجاذبيات المتعارضة على جانبي المحور، وهو يقوم على قاعدة التشابه في التجميع، حيث تتوزع العناصر المرئية على جانبي العمل التصميمي مناصفةً.

ب. **التوازن غير المتماثل:** فيه تتوزع الجاذبيات المتعارضة على جانبي المحور مع عدم تماثلها ويحمل هذا النوع صفات التنوع والتغير بين الأشكال وأوزانها وهو أكثر حيوية، ويُقابل العنصر بما يعادله في الثقل دون التقيد بما يماثله في النوع.

ت. **التوازن الشعاعي:** هو التحكم بالجاذبيات المتعارضة من خلال الدوران حول نقطة مركزية، ويعطي هذا النوع من التوازن حركة دائمية دورانية.

ث. **التوازن الوهمي:** هو التحكم بالجاذبيات المتعارضة عن طريق الأحساس بالمساواة في أجزاء الحقل المرئي، ويعد هذا النوع من أهم الأنواع في العمل التصميمي.

4. السيادة (Dominance):

يُوصف مفهوم السيادة أو الهيمنة بأنه "سيطرة جزء أو حالة في التصميم على حساب الأجزاء أو الحالات الأخرى، وان الجزء السائد أو المهيمن يعامل كمركز تشويق أو أهتمام، وان جوهر هذا المفهوم يقوم على مبدأ التفرد، أو التمييز، أو

---

(1) للمزيد ينظر: - سكوت، روبرت جيلام: أسس التصميم، مصدر سابق، ص 54 -56.
- عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، مصدر سابق، ص111 -114.
- عدلي محمد عبد الهادي: مبادئ التصميم واللون، مصدر سابق، ص104 -108.

التأكيد، أو التشديد، أو التركيز على الجزء الذي يمثل أهمية استثنائية في البنية التصميمية بحيث يصبح بؤرة إستقطاب مركزي يحفز الأنتباه إليه" [1].

والسيادة من الأسس التصميمية المستخدمة في العمل الفني والتي لها الدور الفاعل في إبراز القيم الجمالية والدلالية في التكوينات الفنية، فلكل عمل فني محور أو شكل غالب أو فكرة سائدة يخضع لها باقي العمل الفني، وتخدمها عناصره [2]. فالعنصر السائد يمثل النواة التي تبنى حولها الصورة، والتي تجذب بصر المتلقي بأتجاه العنصر المتسيد [3].

ولا تقتصر السيادة على عنصر معين دون آخر، وإنما تشمل جميع العناصر، فقد تتحقق السيادة في عنصر الخط، أو شدة اللون، أو أتجاه حركة الشكل[4].

كما توجد وسائل متعددة يمكن من خلالها أن يُقّوى مركز السيادة كالسيادة عن طريق (التباين في الألوان، أو عن طريق الحدة، أو القرب، أو الأنعزال، أو الملمس، أو الحركة، أو اختلاف شكل الخطوط، أو شكل عناصر التصميم الأخرى) [5].

---

(1)عبد الرضا بهية داود: بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية، مصدر سابق، ص 155.

(2) السعدي، عادل سعدي فاضل: خاصية التكرار في بنية التكوينات الخطية، مصدر سابق، ص 58.

(3) معتز عناد غزوان: الرمز التراثي في تصميم المطبوع المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006، ص 76 -77.

(4)مايرز، برنارد: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، مصدر سابق، ص253.

(5) للمزيد ينظر: عدلي محمد عبد الهادي: مبادئ التصميم واللون، مصدر سابق، ص 114 - 118.

5. التباين (Contrast):

إن الطبيعة والحياة تجمعان بين الشيء وضده، بحيث لا يمكن إدراك أحدهما ما لم نكن على علم بنقيضه، ومن هنا يتجلى مفهوم التباين الذي يعني الجمع بين طرفي نقيض، كما يعني الأنتقال السريع والمفاجئ من حالة إلى عكسها، فهو لا يمنح الرتابة فرصة تستغلها للنفاذ إلى حيز التكوين، وعليه فقد أصبح من الوسائل المهمة التي لا غنى عنها في الأعمال الفنية لقدرته على جذب الانتباه [1]. كما يعني "التنوع ويمنح الحياة للتصميم ويضيف التأكيد على العناصر المختارة" [4].

ويتحقق التباين بطرق عدة منها : التباين في (الخط، الشكل، اللون، الملمس، الأتجاه، والقيم الضوئية) فإستلام المحسوسات يتأتى من الخصائص المظهرية المتضادة، فيدرك النور من نقيضه، والخشونة من النعومة، كما يمكن تفعيل القوة الإثارية في العمل التصميمي باستعمال تجمعات لونية كالأحمر إزاء الأخضر، والأزرق أزاء البرتقالي، والأصفر إزاء البنفسجي، أو بأستعمال الهيئات التشكيلية المتضادة كالمربع والدائرة، وعلى هذا الأساس يتحقق من علاقات التضاد هذه جاذبيات مرئية وتأثير عياني [3]. فالتباين يحصل نتيجة التناقض القائم بين الأشكال، والخطوط، والألوان، والأحجام وبقية العناصر الأُخر، إذ يسعى المصمم من خلاله الى ابتكار مناخ خاص لأثارة المتلقي وإحداث حالة من الجذب البصري.

---

(1) أبو هنطش، محمود: مبادئ التصميم، مصدر سابق، ص 100 -101.

(2)Wright، John and others: Advertising، 5th Edition، tata MCGaw-Hill puplishing Co. Ltd، New Dalhi، 1982، p. 283.

(3) العزاوي، حكمت رشيد فخري: الجذب في بنية تصاميم أغلفة المجلات، مصدر سابق، ص 73.

6. التكرار (Repetition):

يمثل التكرار ظاهرة عامة وأساسية في الطبيعة، كتكرار المد والجزر، وتعاقب الليل والنهار وأدوار القمر، وتعاقب الفصول، وهذا ما ألقى بظلاله على مجال الفنون أيضاً، حيث يحصل التكرار في فنون الموسيقى والشعر والمسرح في مجال الزمن، كما يحصل في فنون الرسم والنحت والعمارة في مجال الحيز والفضاء[1].

فالتكرار إذن يمثل ترديد للوحدات المتشابهة لأشغال مساحات معينة وأغراض معينة محققاً التوازن، وتظهر هذه الفكرة واضحة في نوازع الزخرفة الإسلامية وتوزيعاتها واشتقاقاتها لغرض ملء المساحات والتخلص من الفراغ[2]. والتكرار أيضاً "يعبر عن نظام تعددي قوامه الوحدات والفترات"[❖][3].

ولا يقتصر التكرار على عنصر دون آخر وإنما يمتد ليشمل جميع العناصر البنائية كتكرار الخط، واللون، والشكل، والحجم، إلى بقية العناصر الأُخر، وللتكرار أنواع تندرج تحت نوعين اساسيين (المنتظم وغير المنتظم) وهذه الانواع هي [4]:

---

(1) شيرين إحسان شيرزاد: مبادئ في الفن والعمارة، مصدر سابق، ص 63.

(2) فرج عبو: علم عناصر الفن، ج 2، دار دلفين للنشر، ميلانو – ايطاليا، 1982، ص 736.

(❖)الوحدات والفترات: عنصران مهمان يقوم على أساسهما التكرار، فالوحدات تمثل العنصر الإيجابي المتمثل بالكتل والمساحات المتكررة، والفترات تمثل العنصر السلبي المتمثل بالمسافات التي تقع بين المساحات والكتل المتكررة. (عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، مصدر سابق، ص 95).

(3) عبد الرضا بهية داود: بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية، مصدر سابق، ص 158.

(4) يسرى خضير عباس: الأسس الفنية لبنية التصميم الزخرفي، مصدر سابق، ص 55 - 57.

أ. **التكرار التام**: وفيه يتم إعادة رسم الوحدة بشكل تام دون تغيير في وضعها أو أتجاهها، شكل (17).

ب. **التكرار المتناوب**: ويتم الاعتماد فيه على وحدتين مختلفتين في صفاتهما المظهرية تتكرران بشكل متناوب، شكل (18).

ت. **التكرار الدائري**: وهنا يعاد رسم الوحدة في مسار دائري، شكل (19).

ث. **التكرار المتعاكس**: وينتج عن رسم الوحدة بوضع معين ثم يكرر رسمها بالوضع المعاكس، شكل (20).

ج. **التكرار الإنتشاري**: والذي يتم برسم وحدة أو وحدتين ونشرها بجميع الاتجاهات، شكل (21).

كما يمثل **الإيقاع (Rhythm)** "العامل الناتج عن تكرار الوحدات في العمل الفني" [1]. فهو مظهر من مظاهر التكرار، بل ويعد ناتجة الحتمي، ويتنوع الإيقاع بتنوع التكرار، فالتكرار وما يحققه من إيقاعات متنوعة يعزز من فعل الناتج التصميمي، ويضفي جمالية وذوقاً على تناسق العلاقات التصميمية مما جعله يُشّكل وسيلة مهمة في العمل التصميمي [2].

والإيقاع يشمل كل عناصر العمل الفني من خلال تكرار الشكل والنقاط، والمساحات، والخطوط، والملامس، والألوان لتوليد نوع من الحركية للأشكال، فلا يمكن أن نجزم بنجاح العمل الفني ما لم يتمتع بالإيقاع الداخلي الذي يبث فيه الحيوية والحركة وإبعاده عن الملل والرتابة، فأختلاف الألوان،

---

(1) الحسيني، أياد حسين عبد الله: التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، مصدر سابق، ص149.

(2) الربيعي، عباس جاسم حمود: الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد؛ دراسة تحليلية، مصدر سابق، ص 71.

وتغير درجاتها، وتكرار الخطوط والأشكال وتغيير أتجاهها، كلها تعبيرات تولد الإحساس بوجود إيقاع حركي داخل بنية التكوين الفني.

وللايقاع انواع [1]: -

أ. **الإيقاع الرتيب:** وفيه تتشابه الوحدات والفترات تشابهاً تاماً.

ب. **الإيقاع غير الرتيب:** وفيه تتشابه جميع الوحدات مع بعضها، وجميع الفترات مع بعضها، ولكن تختلف فيه الوحدات عن الفترات في الشكل والحجم واللون.

ت. **الإيقاع الحر:** وفيه يختلف شكل الوحدات عن بعضها أختلافاً تاماً، وتختلف الفترات عن بعضها أختلافاً تاماً أيضاً، ويكون فيه ترتيب الوحدات مع الفترات عشوائياً ولكنه مقبول.

ث. **الأيقاع المتزايد:** وفيه يتزايد حجم الوحدات تدريجياً مع ثبات حجم الفترات، أو يتزايد فيه حجم الفترات تدريجياً مع ثبات حجم الوحدات، أو يتزايد حجم كل منهما تدريجياً معاً.

ج. **الإيقاع المتناقص:** وفيه يتناقص حجم الفترات تدريجياً مع ثبات حجم الوحدات، أو يتناقص حجم الوحدات تدريجياً مع ثبات حجم الفترات، او يتناقص حجم كل منها تدريجياً معاً.

7. **الإنسجام** (Harmony):

يشير الانسجام الى حالة "التوافق والتآلف في بنية العمل التصميمي"[2]. والذي يحصل من خلال العلاقات المتناغمة التي تنظم العناصر البنائية للتكوينات الفنية، ومن خلال الأختيار الموّفق لتلك العناصر وربطها ربطاً متناسقاً [3].

---

(1) عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، مصدر سابق، ص 95 -96.

(2) القره غولي، محمد علي علوان عباس: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص 107.

(3) السعدي، عادل سعدي فاضل: خاصية التكرار في بنية التكوينات الخطية، مصدر سابق، ص 52.

فالانسجام يسعى إلى تحقيق وحدة قياسية في أجزاء العمل الفني، وبين الأجزاء بشكل عام، حيث يعكس على المستوى الجمالي شكلاً ذا طبيعة فنية خاصة تبرز المضمون موحداً وداخل نظام جميل منسق [1].

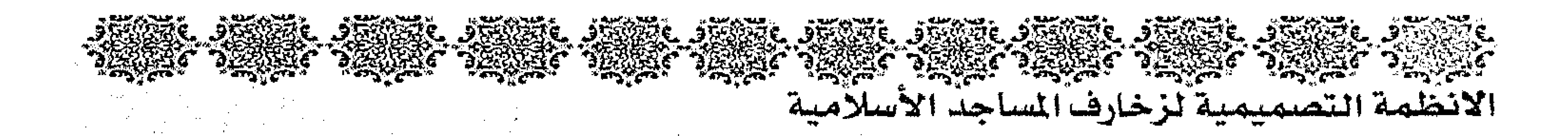
والانسجام يشمل جميع العناصر البنائية فعملية إختيار الألوان وتنظيمها والاتجاهات والملامس والأشكال والقيم الضوئية وإحداث التناسق والتوافق فيما بينها ضمن المساحة الكلية للتصميم كلها عوامل تلعب دوراً أساسياً من شأنه إحداث التوافق والانسجام للناتج التصميمي وبالتالي تؤثر تأثيراً مرئياً قوياً يحقق الوحدة البصرية المطلوبة [2].

من هنا نتوصل إلى أن (الانسجام) يُحدث أثراً نفسياً ايجابياً عند المتلقي، وذلك لأن طبيعة الانسجام في العمل التصميمي تقوم على أساس ارتباط العناصر البنائية مع بعضها ارتباطاً يحقق استجابة جمالية وشعوراً بالراحة والاستقرار.

---

(1) كمال عيد: فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1978، ص 55.

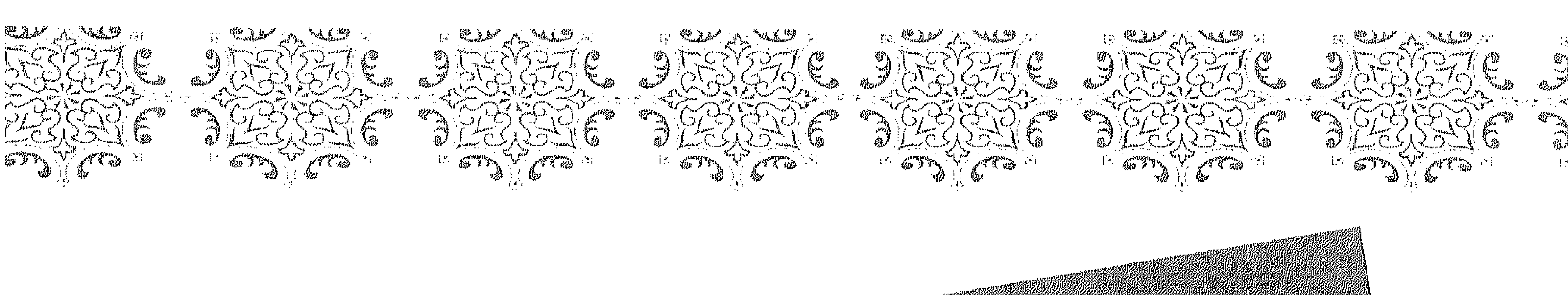
(2) السلطان، أحمد عبيد كاظم: الأسس الفنية في تصاميم المجلات العراقية، رسالة ماجستير (غ. م) كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1996، ص 53.

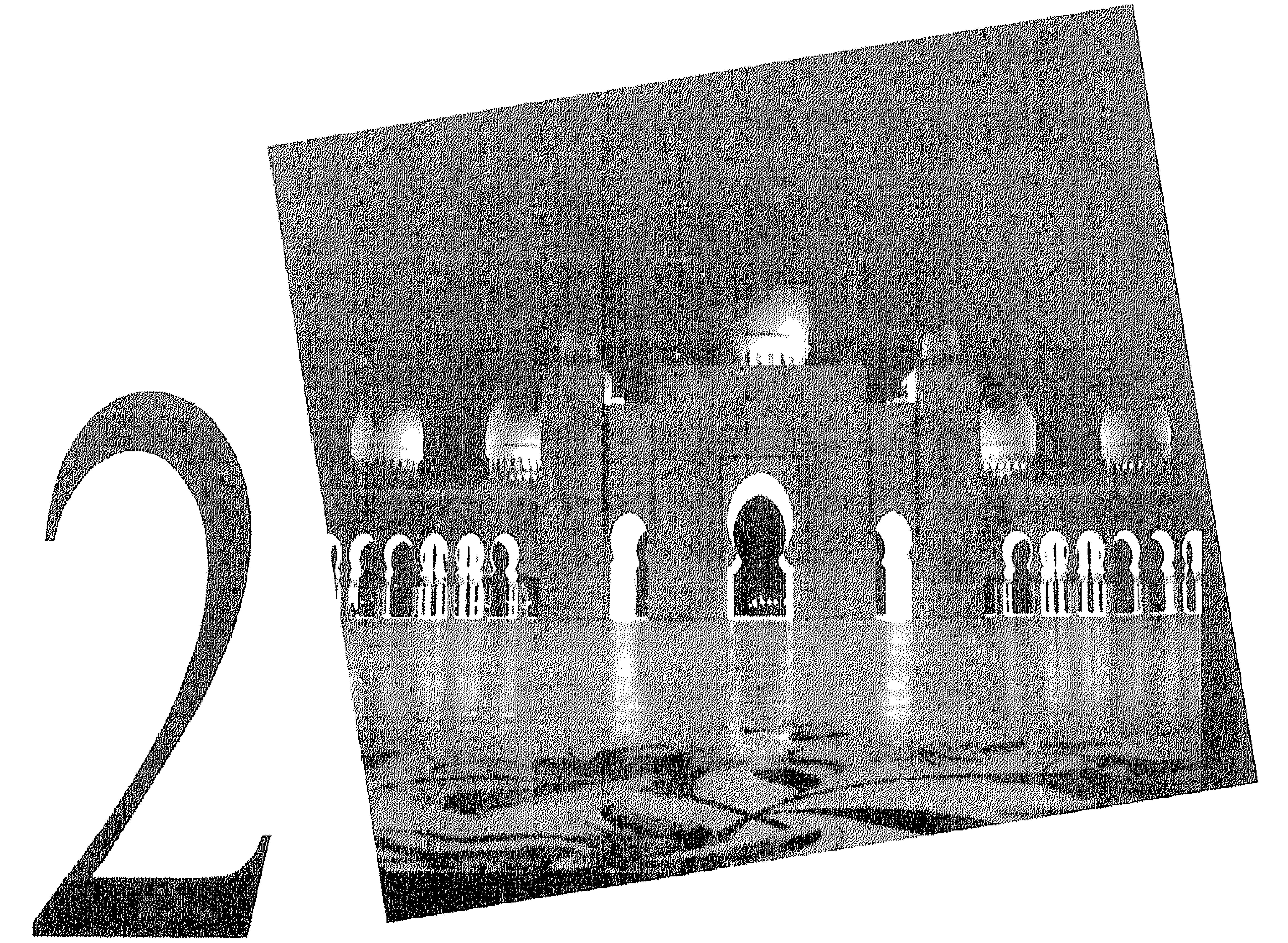




الفصل الثاني

التشكيل البنائي للفنون الزخرفية





الفصل الثاني

التشكيل البنائي للفنون الزخرفية

أثر الإسلام في الفن الإسلامي:

لم تشهد الأنماط الفنية المرئية للعرب قبل الاسلام حضوراً واسعاً حينما تقارن بنتاجاتهم الفنية في مجال الشعر والادب، إذ كانت حياتهم المتنقلة من مكان الى آخر تحول دون ذلك ودون أن يقيموا حضارة استقرار مشابهة للحضارات السابقة لهم (1).

وعندما جاء الإسلام، إنتشرت الدعوة الإسلامية في بقاع كثيرة من العالم، ودخل الدين الإسلامي أجناس وأعراق، ثقافات وحضارات، شعوب ودول، وأصبح أساس الحضارة العربية الإسلامية، ومنبع الإلهام، والمنظم لمجمل القيم والقواعد والسلوكيات (2). فالإسلام و "منذ ظهوره كان يُعنى ببناء كيان الأمة على أساسٍ سليم من المعرفة التي ترتكز على هدى وتوجيه الوحي، وقدرة وفاعلية العقل" (3). فهو من حيث المبدأ لم يتعارض مع طبيعة التفكير العقلي، والقيم الروحية والأخلاقية عند العرب (4).

---

(1) إيناس حسني: التلامس الحضاري ؛ الإسلامي – الأوربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009، ص 21 -22.

(2) الدوري، عياض عبد الرحمن أمين: دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002، ص 9.

(3) حسين علاوي: الأدب والفن ؛ رؤية إسلامية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009، ص 21.

(4) الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب فنجان: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة؛ دراسة مقارنة، مصدر سابق، ص 28.

كما "أوجد الإسلام وبموجب تعاليمه دولة عالمية، ضمت مساحات مترامية من الأرض تسكنها شعوب وأمم مختلفة، وكان لكثير من هذه الأمم التي إنضوت تحت لوائهِ تراثها الحضاري والفني اللذين بقيا يغذيان التطور في الدولة الإسلامية" [1]. من خلال الاتصال الفكري والمعرفي والثقافي القائم بينهما.

وعلى هذا الأساس "فالإسلام لم يكن ديناً يلبي حاجات الإنسان الروحية فحسب، بل مثل بناءً كلياً متماسكاً، ونظاماً معرفياً متوازناً ومتكاملاً، وضع القواعد الأساسية لحياة الأفراد والمجتمعات" [2]. وان نظاماً معرفياً تم بقولهِ (سبحانه وتعالى): ﴿ٱلْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ ٱلْإِسْلَٰمَ دِينًا ﴾(سورة المائدة، الآية 3). فصار الإسلام محور التفكير الجديد، كونه مثّل دعوة إنتصار للعلم والمعرفة وبذلك أسهم في خلق حركة علمية وثقافية شاملة [3] إذ كان له أثر قوي جداً، بل كانت له قوة حيوية انعكست على جميع المجالات في العالم الإسلامي بما فيها الفن [4] فأصبح للفن بشتى صوره مكان لائق ودور مرموق عند المسلمين ومثّل مرتكزاً حضارياً أصيلاً لم تخل معظم جوانب الحياة منه [5].

---

(1) سليمة عبد الرسول: الأصول الفنية لزخارف القصر العباسي ببغداد، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980، ص4.

(2) عبد الفتاح رواس قلعه جي: مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، ط1، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، 1991، ص 5.

(3) محمد جلوب فرحان: دراسات في الفكر الفلسفي الإسلامي، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1986، ص7.

(4) شاخت، وبوزورث: تراث الإسلام، ج1، ط2، ت: محمد زهير السمهوري وآخران، مراجعة: فؤاد زكريا، تعليق وتحقيق: شاكر مصطفى، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1988، ص 408.

(5) الدوري، عياض عبد الرحمن أمين: دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، مصدر سابق، ص 10.



كما أخذ الفن الإسلامي يتسم برؤية فكرية مميزة ؛ لأن الدين الإسلامي الحنيف طبع الفنون الإسلامية بطابعه الخاص، وكان تأثيره بالغاً فيها [1]. فالفنان في ظل الإسلام عاش تجربة التوحيد من خلال فنه، فهو يكشف من خلال تجربته الإبداعية عن التوحيد كقضية شخصية [2].

كما دعانا الدين الإسلامي إلى التأمل في مخلوقات الله (تعالى) وقدرته التي لا تضاهيها أي قدرة، حينما وجّه القرآن الكريم أنظار المسلمين إلى مظاهر الجمال فيما أبدعه الله (سبحانه وتعالى) في تلك المخلوقات، فأقسم ببعض هذه المظاهر ليشدنا إليها، ولنتأملها وندرك ما فيها من أسرار الجمال الفني، ضمن تكوين محكم، وتنسيق بديع، وألوان رائعة، وتناسب، وتقابل وتكرار، وأضواء، وظلال [3]، كما في قوله (تعالى) على سبيل المثال لا الحصر ﴿وَٱلضُّحَىٰ ۝١ وَٱلَّيۡلِ إِذَا سَجَىٰ﴾ (سورة الضحى، الآية 1 -2)، ﴿وَٱلشَّمۡسِ وَضُحَىٰهَا ۝١ وَٱلۡقَمَرِ إِذَا تَلَىٰهَا﴾ (سورة الشمس، الآية 1 -2)، ﴿أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى ٱلۡإِبِلِ كَيۡفَ خُلِقَتۡ ۝١٧ وَإِلَى ٱلسَّمَآءِ كَيۡفَ رُفِعَتۡ ۝١٨ وَإِلَى ٱلۡجِبَالِ كَيۡفَ نُصِبَتۡ ۝١٩ وَإِلَى ٱلۡأَرۡضِ كَيۡفَ سُطِحَتۡ﴾(سورة الغاشية، الآية 17 -20). فمن هذه الفكرة انطلق الفنان المسلم متأملاً الطبيعة من حوله، فأحس بالجمال والعظمة بقدرة الخالق (عز وجل)، فظهر فنهُ معبراً عن كل تلك الأحاسيس والأفكار المختلفة [4].

---

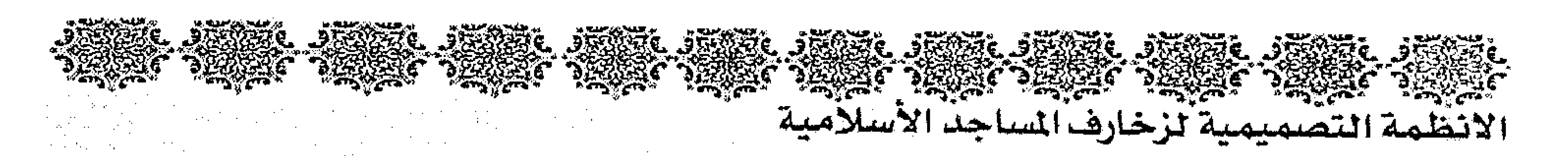
(1) محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الإسلامية، المطبعة العصرية، د.ت، ص6.

(2) بركات محمد مراد: الإسلام والفنون، مصدر سابق، ص 10.

(3) محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامي ؛ تاريخه وخصائصه، مطبعة أسعد، بغداد، 1965، ص 14.

(4) الشرقاوي، داليا أحمد فؤاد: الزخارف الإسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية معاصرة، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، 2000، ص 2.

(❖) المطلق: هو المستقل عن المشخصات والمعيّنات والمخصصات، وهو التام والكامل والثابت والكلي، وهو مقابل للنسبي وبعيد عن كل قيد، أو حصر، أو أستثناء، كالضرورة المطلقة،



ووجّه القرآن الكريم أنظار المسلمين أيضاً إلى حقيقة بقاء الله (تعالى) وحده مطلقاً (*) وفناء جميع المخلوقات (1). كما في قوله (تعالى) ﴿ كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ۝٢٦ وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ ﴾ (سورة الرحمن، الآية 26 -27)، ﴿ وَلَا تَدْعُ مَعَ اللَّهِ إِلَٰهًا آخَرَ ۘ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ۚ كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ ۚ لَهُ الْحُكْمُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ ﴾ (سورة القصص، الآية 88). وأن الجمال بشكله المطلق من صفات الله (عز وجل)، فهو مصدر الجمال وجوهره، أما الجمال الأرضي فما هو إلاّ فيض أو آثار للجمال الإلهي (2).

ومن خلال ذلك يتبين أن الدين الإسلامي الحنيف، قد عزّز النظرة إلى صورة الخالق (جلت قدرته) من خلال إخراج تلك الصورة عن حدود ما هو دنيوي (3). وهذا ما ألقى بظلاله على الفنان المسلم الذي أهتم بالجوهر وأندفع وراء المطلق، وراء الله (سبحانه وتعالى)(4). ﴿ يَا أَيُّهَا الْإِنسَانُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَىٰ رَبِّكَ كَدْحًا فَمُلَاقِيهِ ﴾ (سورة الأنشقاق، الآية 6).

وبناءً على ما تقدم يتضح أن الفن الإسلامي الذي ولد في القرن (الأول الهجري / السابع الميلادي)، كان مواكباً لإنتشار الإسلام وتعاليمه، مما أعطاه طابعاً مميزاً بتوجيه فكري ووجداني، أمتد ليشمل المنطقة العربية وما حولها وظل ينمو ويتطور في جميع البلدان التي دخلها الإسلام، والتي تواصل معها

= والخير المطلق، والجمال المطلق، والوجود المطلق، والسلطة المطلقة. (جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973، ص388 -389).

(1) مجيد حميد حسون خضير: الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي، أطروحة دكتوراه (غ.م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2003، ص 28.

(2) الدوري، عياض عبد الرحمن أمين: دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، مصدر سابق، ص11.

(3) الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب فنجان: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة: دراسة مقارنة، مصدر سابق، ص 30.

(4) بركات محمد مراد: الإسلام والفنون، مصدر سابق، ص141.



فكرياً ومعرفياً وثقافياً، حتى بلغ قمة ازدهاره في القرنين (السابع والثامن الهجريين / الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين) [1].

وعليه يمكن القول بأن التأكيد على بلورة خصائص مشتركة للفن الإسلامي مع الفنون السابقة أو المعاصرة له، كان يؤسس بحقيقة الأمر في ذات الفنان المسلم خلاصات جمالية، يبتكرها ضمن مستويات طرحهِ لنماذج التصوير والزخرفة والعمارة والخزف والفنون الأخر، وبالتالي تشكيل رؤية خاصة، تعبر عن معطيات الفن الإسلامي ودلالاته المتنوعة.

مميزات الفن الإسلامي:

هناك جملة من الخصائص والمعايير التي إتسم بها الفن الإسلامي والتي أعطته طابعاً متفرداً، وهي:

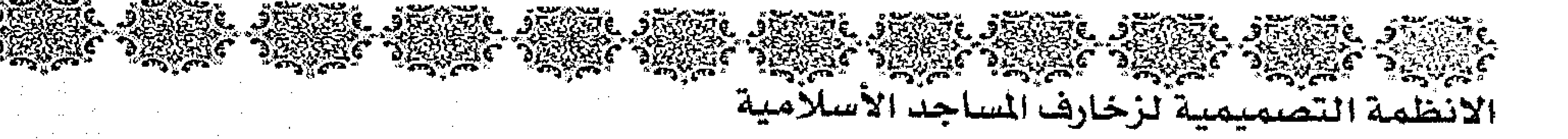
1. الميل نحو التجريد [*]

الواقع أن إسلوب التجريد هو انسب الأساليب للتعبير عن القيم الروحية التي يؤمن بها المسلم، فحينما رسخت في نفس المسلم عقيدة الإله الواحد، المتعال، الأزلي، الأبدي، ذي الكمال، المطلق الذي لا شبيه له، وليس كمثلهِ شيء، أدرك أن الله (تعالى) لا يمكن إدراك هيئته، ولا يمكن تصويره أو تجسيمه،

---

(1) إيناس حسني: التلامس الحضاري ؛ الإسلامي – الأوربي، مصدر سابق، ص27.

(*) يمكن ان نفهم التجريد من خلال (ثلاثة) جوانب: فهو من حيث المنطق يمثل عملية ذهنية يسير فيها الذهن من الجزئيات الى الكليات، ومن حيث الجانب الجمالي، فانه يرتكز على افتراض ان القيم الجمالية تستتر داخل الاشكال والالوان، وان هذه القيم مستقلة وبشكل تام عن الموضوع، اما من حيث الجانب الفني، فانه يقوم على تصوير فكرة الفنان او شعوره تصويراً لايعتمد على محاكاة الموضوع. للمزيد ينظر: (الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب فنجان: الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة ؛ دراسة مقارنة، مصدر سابق، ص9).



لذا فقد إنتهج من هذه التصورات، إسلوباً يتفق مع دلالاتها الروحية وهو الأسلوب التجريدي [1].

و "إن انتهاج الفنان المسلم لمبدأ التجريد لا يعني التخلي عن قيم الجمال الطبيعي الذي منحه الله (تعالى) لخلائقه، ولا استكراه أو نفي للجمال الفني الموروث في الأشكال التصويرية السابقة للإسلام، بل كان يسعى في منهجه الإبداعي إلى تأكيد القيم الجمالية التي تشكل جانباً غير متكشف في هذا الوجود" [2]. لذلك فقد "أتجه الذهن العربي المسلم بنظرته الحدسية [**] إلى الكشف عن الجوهر الكوني المتصل الذي لا يقبل التجزئة ولا التباين وهذا الكشف يتم بإلغاء الجوانب الحسية الزائلة من شخص الإنسان ومن الطبيعة على السواء" [3].

وعلى هذا يمكن القول بأن إستشعار الفنان المسلم للحضرة الإلهية هو ما جعله يفر إلى الأسلوب التجريدي، لا لشيء إلاّ لأن طبيعة عقيدته بالله (تعالى) تدفعه دفعاً إلى هذا الأسلوب، لذا فقد وجد المسلم فيما قدمته إليه العقيدة من تصور للعالم الآخر، ما أطمأنت به روحه القلقة، فراح يعبر عن انجذابه نحو

---

(1) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، ط1 ، دار القلم، بيروت، 1974، ص 70 -72.

(2) الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب فنجان: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة : دراسة مقارنة، مصدر سابق، ص 57.

(**) الحدس: هو المعرفة الحاصلة في الذهن دفعة واحدة من غير نظر أو إستدلال عقلي. ومن خلاله ترتقي النفس الإنسانية إلى المبادئ العالية حتى تصبح مرآة مجلوة تحاذي شطر الحق، فتمتليء من النور الإلهي الذي يغشاها من دون أن تتحل فيه أنحلالاً تاماً، ويسمى هذا الامتلاء من النور الإلهي كشفاً روحياً أو إلهاماً.(جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج 1، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1971، ص 452 -453).

(3) عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص 76.



المطلق بالأسلوب الفني الذي يعكسه، وهو الأسلوب التجريدي [1]، وأخذ يبحث في عمله عن القيم الفنية التي تقوم على الأتصال المستمر بالله (تعالى) [2]، فأصبح التعبير الملازم للتفكير يتمثل بالأشكال التجريدية، أو بالرموز غير التشبيهية، إذ إن الفنان المسلم في كل مرة يسعى فيها إلى التعبير عمّا هو روحاني أو إلهي كان يلجأ إلى التجريد [3].

2. كراهية تصوير الكائنات الحية و الأبتعاد عن التجسيم :

كان رسم الكائنات الحية شائعاً عند العرب قبل الإسلام، وكان يقترب أو يبتعد عن المحاكاة [*]، طبقاً للظروف المختلفة التي تكون سائدة،و بعد أن أشرق الإسلام بنوره قضى على عبادة الأصنام، وما يتصل بها من عبادات، وكانت أبرز وسائل العقيدة الجديدة تحطيم هذه الأصنام، فنشأت كراهية طبيعية لكل عمل يُذّكر بهذا الماضي البغيض [4] فأبتعد الفن الإسلامي عن الصورة التي كرهها العرب خشية مضاهاة الله (تعالى) في خلقه ومقدرته أو خشية الأنزلاق في الوثنية [5].

---

(1) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، مصدر سابق، ص 71 -73.

(2) عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص 108.

(3) بركات محمد مراد: الإسلام والفنون، مصدر سابق، ص185.

(*) المحاكاة: تطلق المحاكاة بوجه عام على التقليد والمشابهة في القول أو الفعل أو غيرهما، ومنه قول أرسطو: الفن محاكاة الطبيعة، كما تعرف المحاكاة بأنها التقليد اللاشعوري الذي يحمل الإنسان على الاتصاف بصفات الذين يعيش معهم كتقليد حركاتهم وسلوكهم وأقتباس لهجاتهم وأفكارهم. (جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج 2، مصدر سابق، ص 349 -350).

(4) الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي ؛ أصوله، فلسفته، مدارسه، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1974، ص 81 -83.

(5) عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص32.



"فتحريم التصوير التشبيهي(*) في الإسلام لم يكن سبباً وراء توجيه الفن الإسلامي نحو التجريد، بقدر ما كان القصد منه إبعاد المسلمين في صدر الإسلام من العودة إلى وسائط الشرك"[1]، فالرسوم الآدمية والحيوانية وإنْ ظهرت على بعض الأعمال الفنية والتحف والرسوم الجدارية البسيطة فهي غير مجسمة، وليس لها وجود في زخرفة المصاحف والمساجد [2].

لذلك أخذت الفنون الإسلامية تبتعد عن التجسيم أبتعاداً واضح الأثر، فهي لا تستهدف البعد الثالث (العمق) وإنما تبحث عن عمق آخر تختص بهِ وهو العمق الوجداني، هذا العمق الذي نتمثّله في فن الزخرفة، حيث تقودنا بعض الزخارف إلى زخارف أخر في داخلها، ثم هذه بدورها تقودنا إلى زخارف ثالثة، مما يوحي

(*) لقد إختلف المفسرون والباحثون حول موقف الإسلام من مسألة التحريم في الفن الإسلامي، فمنهم من أقرّ بالتحريم، ومنهم من لم يقرُ بذلك، ومنهم من جعلوه محدوداً. للمزيد ينظر كل من المصادر التالية:

- الاعظمي، خالد خليل حمودي: الزخارف الجدارية في اثار بغداد، دار الرشيد، بغداد، 1980، ص122 -123.
- الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي ؛ أصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 83 -85.
- بركات محمد مراد: الإسلام والفنون، مصدر سابق، ص 180 -183.
- محمد حسين جودي: إتخاذ التراث كمدخل لتدريس الفن، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006، ص 119 -128.
- العلوي، لؤي سليم محمد علي حسين: الزخرفة الإسلامية بين الشكل والمعنى ؛ دراسة تحليلية للقيم الدلالية والإشارية للعناصر والأنساق الزخرفية للرقش العربي الإسلامي، رسالة ماجستير (غ.م)، كلية الهندسة المعمارية، جامعة بغداد، 2002، ص 115 -116.

(1) الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب فنجان: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ؛ دراسة مقارنة، مصدر سابق، ص 29.

(2) يونس خنفر: تاريخ وتطور فنون الزخرفة والأثاث عبر العصور، ط1، دار الراتب الجامعية، بيروت - لبنان، 2000، ص 58 -59.



للرائي أنها تنتقل من مستوى فكري إلى مستوى فكري آخر[1]. فالفنان المسلم أهتم في رسمه وتصويره بعدم مضاهاة الله (تعالى) في خلقه إذ درج الى عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه [2].

3. الإبتعاد عن مظاهر الترف:

من أبرز مميزات العقيدة الإسلامية هي العزوف عن بهرج الحياة الدنيا بأعتبارها عرضاً زائلاً اي ان لا ينغمس الانسان في لهو الحياة وينسى الآخرة. كما في قوله تعالى ﴿وَمَا عِندَ اللَّهِ خَيْرٌ وَأَبْقَىٰ﴾ (سورة القصص، الآية 60). "فأتجه المسلمون إلى البناء والعمل والبعد عن مظاهر الترف والفخامة على إعتبار أن كل شيء عرضي، زائل وفانٍ، فأستخدم الفنانون المسلمون في بادئ الأمر خامات رخيصة كالجص والصلصال والخشب في أعمالهم الفنية، ولكنهم أستطاعوا أن يحولوا هذه الخامات والمواد الرخيصة إلى أعمال فنية عظيمة القيمة" [3]، من خلال الوصول إلى حلول إبتكارية حققوا من خلالها التوازن بين هذه المبادئ، وبين الثراء الواسع الذي كان يعيش فيه الناس وخاصة الأمراء والخلفاء، فأنتجوا أعمالاً فنية تحمل قيماً جمالية عالية، وجعلوها تضاهي وتوازي وتناظر في جمالها وبهائها أغلى الخامات وأثمنها التي كانت تستعمل كالذهب والفضة والأحجار الكريمة [4]

(1) الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي ؛ أصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص95.

(2) عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص41.

(3) يونس خنفر: تاريخ وتطور فنون الزخرفة والاثاث عبر العصور، مصدر سابق، ص59.

(4) الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي ؛ أصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 93 -94.

4. مخالفة الطبيعة:

"إن مخالفة الطبيعة هي تأكيد لمدلول اللامحاكاة (*)" [1]. فالمخالفة وتحوير الأشكال عند الفنانين المسلمين لم يصدر عن روح قلقة، أو عن أزمة حضارية تدفع إلى العبث، بل جاء عن رغبة في خلق عالم مختلف ومستقل عن عالم مخلوقات الله (سبحانه وتعالى)[2].كما لم يكن تمثيلاً عن عجز الفنان المسلم في محاكاة الواقع، بل كان يرجع إلى الشعور بمحدودية الوجود الأرضي، والانشغال المستمر بالوجود الأزلي [3].

فالعقيدة الراسخة في روحية الفنان المسلم جعلته يعمل على وفق مبدأين، الأول: تحوير الواقع، أي تحوير معالمه الخاصة، وتعديل نسبه وأبعاده على وفق مشيئة الفنان، والثاني: تجريد الشكل والواقع، أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته [4]. مما أدى إلى ظهور فن إسلامي لا يستند إلى محاكاة الطبيعة او تمثيل الكائنات الحية. فلجأ الفنان المسلم إلى مواجهة الطبيعة لكي يتناول عناصرها ويفككها إلى عناصر أولية، ثم يعيد تركيبها في صياغة جديدة، فمخالفة الطبيعة واللامحاكاة تؤدي حتماً، وبخاصة عند الفنان المسلم إلى تكوين أشكالاً جديدة لا نظير لها في الطبيعة إطلاقاً[5].

(*) اللامحاكاة: هو تجريد أو تزيين، وهو كيان مستقل، فيه ثبات وأمتداد، وله بقاء وإستقرار، ويتصل بالحدس. (الحسيني، إياد حسين عبد الله: التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، مصدر سابق، ص 73).

(1) الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي ؛ أصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 89.

(2) الدوري، عياض عبد الرحمن أمين: دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، مصدر سابق، ص93.

(3) عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص 73.

(4) نفسه، ص 75.

(5) الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي، إصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 90 -91.



5. ملء الفراغ:

إهتم الفنان المسلم بملىء فراغات المساحة، مما شكّل ظاهرة ماثلة في الفن الإسلامي، فاهتمامه وحرصه على ملىء كل جزيئة من الفراغ بالخطوط والأشكال والألوان، له دلالته الروحية، كونه بعمله هذا يتغلب على المكان، أي على المادة، بأن يحل محلها حركة ديناميكية تخاطب الروح [1]. كما رأى الفنان المسلم في فراغ السطوح مساحة مهدرة وقيمة غير مستغلة جمالياً، ومن خلال شغلها بالزخارف والأشكال والألوان يكون قد حقق فائدة جمالية [2].

كما أكد (الخزاعي)، على أن معالجة الفراغ يُنظر إليها على أنها مشكلة فكرية قبل أن تكون شكلية نفسية، فَجُلّ ما يفعله المؤمن هو أن يشغل حياته بالعمل الصالح والعبادات، فلا وجود لفراغ يلهيه عن السبيل إلى الله (سبحانه وتعالى)، لذا فقد إنعكس ذلك على منهج الفنان المسلم الذي اخذ يتجنب الفراغ في أعماله المجردة [3].

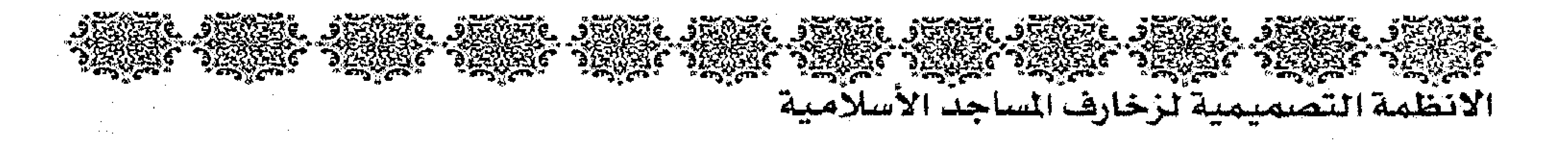
6. الوحدة والتنوع:

تعد ظاهرة الوحدة والتنوع من الظواهر الهامة في الفن الإسلامي، وهي صفة ربما لم تكن لتكتمل لولا إلتزام الفنان المسلم بقواعد الفكر الاسلامي، الذي يحدد له الغاية والهدف من المنتج الفني الذي يبدعه، ولذلك فإنتاج الفنان المسلم قد تشابه في كل الأمصار، رغم تباعد المسافات، وتباين الأزمنة، وذلك يرجع الى أنه ينتمي إلى أصل واحد ثابت، هو الفكر السائد في المجتمع

(1) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، مصدر سابق، ص 75.

(2) إيناس حسني: أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، ط1، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، 2005، ص 53

(3) الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب فتجان: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ؛ دراسة مقارنة، مصدر سابق، ص38.



الإسلامي[1]. فمفهوم الوحدة والتنوع يمثل ترجمة لفكرة إسلامية وهي أن هناك قوة لا متناهية تسيطر على الكون، وأن كل ما موجود في الكون مظهر من مظاهرها وأثر من آثارها، فتلك القوة تمثل الواحد الأحد، وهو ما يترجم بمبدأ الوحدة، وآثارها هو ما يترجم بمبدأ التنوع[2].

7. اللون في الفن الإسلامي:

إن اللون صفة طبيعية من صفات الأشياء، وقد تعددت إستخداماته في العمل الفني عبر العصور المختلفة، أما في الفن الإسلامي فأن إستخدامه يؤدي وظيفة جمالية أساساً، وغالباً ما تستعمل الألوان الزرقاء والخضراء والذهبية بكثرة، إلى جانب مساحات محدودة من الألوان الحمراء والصفراء والبنية، ولكل من هذه الألوان تعبيراتها الخاصة بالنسبة للفنان المسلم، فالأخضر والأزرق بتدرجاته هي ألوان السماء والماء والسهل الخصيب والفضاء وهي ألوان باردة وتعطي أحساساً باللانهاية.[3] أي إنها تُذّكر بالسماء وسعتها وعظمتها وهذا ما يجر الذهن الى تَذّكر عظمة الخالق (جلت قدرته)، وإستدعاء تلك العظمة في القلب أي حصول نوع من المرابطة مع الله (سبحانه وتعالى) [4]. كما أُستخدمت الصبغة الذهبية بسخاء في الفن الإسلامي والتي لها بريق خاص يُخرج الإنسان من الواقع الأرضي ويرفعه إلى السماء أو الجنة، وهي غاية الغايات في العقيدة الإسلامية، إلى جانب إستخدام ألوان الخامات الطبيعية إستخداماً جمالياً

(1) بركات محمد مراد: الإسلام والفنون، مصدر سابق، ص 608 -609.

(2) صفا لطفي عبد الأمير: سيميائية التصميم الزخرفي الإسلامي على البلاط المزجج، أطروحة دكتوراه (غ.م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2005، ص 96.

(3) الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي، أصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص106 - 107.

(4) ضاري مظهر صالح: دلالات اللون في القرآن والفكر الصوفي، ط1، دار الصادق، بابل، 2008، ص16.



والمزاوجة بينها، كألوان الخشب والعظم والعاج والرخام والبرونز والذهب والفضة وغيرها [1].

8. الفن الإسلامي فن كثير الزخرفة:

مما لاشك فيه "أنه لا يكاد يخلو أي أثر من الآثار الإسلامية من زخرفة أو نقش تزييني، فقد كانت من لوازم العمل الفني الإسلامي؛ لأن الفنانين المسلمين كانوا يرغبون في تغطية السطوح والمساحات بالزخارف" [2]. فملء القطعة الفنية بالزخارف مثّل عنصراً رئيسياً في الفن الإسلامي، إذ نجد ذلك على الجدران والسقوف، وعلى المنسوجات والزجاجيات وجلود الكتب، وحتى على التوابيت والشواهد إلى غيرها من الآثار الإسلامية الأخر [3]. وبذلك إحتلت الزخارف الفنية الإسلامية أهمية لا نظير لها في أي حضارة أخرى، كونها مثلت العنصر البارز في الفنون الإسلامية [4].

وعليه فقد "عُرف المسلمون بهذا الفن من بين الفنون جميعها، حتى قيل أن الفن الإسلامي فن زخرفي، إذ وجد فيه الفنان المسلم بغيتهِ من حيث البعد عن الأساليب التي تقع خارج حدود المنهج الإسلامي، فهو بعيد عن التشخيص بطبيعتهِ وبعيد عن محاكاة الطبيعة، وبهذا أصبح هذا الفن ملائماً للمواصفات التي حددها المنهج الإسلامي" [5].

---

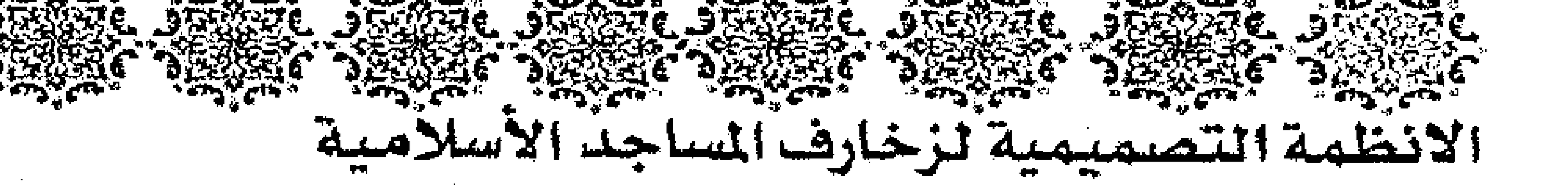
(1) الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي، أصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 106 - 107. وكذلك ينظر: (حامد جاد محمد: قواعد الزخرفة، مكتبة المعرفة الجامعية، 1986، ص 236).

(2) الرفاعي، أنور: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، ط2، دار الفكر، 1977، ص 136.

(3) نفسه، ص 24.

(4) ايناس حسني: التلامس الحضاري ؛ الإسلامي –الأوربي، مصدر سابق، ص 11.

(5) الدرايسة، محمد عبد الله، وعدلي محمد عبد الهادي: الزخرفة الإسلامية، ط1، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2009، ص 38.



الفنون الزخرفية بين النشوء والتوصيف التاريخي:

لقد حرص الإنسان منذ أن كان يعيش في الكهوف، على أن يزخرف جدران كهفه بالزخارف المختلفة، وظل هذا الحرص ملازماً له عبر العصور. فكان يرسم صور الحيوانات التي يشاهدها على صخور كهفه وكذلك صور بعض النباتات والأشجار [1]. أي أنه إستمد عناصره الأولى مما شاهده من حوله، فكان مقلداً ثم أصبح مطوّراً مع مرور الزمن إلى أن أصبح مبدعاً سواء في التنفيذ أم في أختيار العنصر[2].

وكانت النقوش التي يصنعها على مقتنياته وأدواته الطينية بسيطة جداً تمتاز بالطابع الفطري، وتحتوي على بعض الخطوط التي ترمز حركاتها لمدلولات في الطبيعة أو لأشكال هندسية أو نباتية بسيطة التفاصيل، شكل (22)، كما أستخدم رؤوس الطيور وبعض الحيوانات الأُخر[3].

"فالزخرفة من الفنون التي لازمت الإنسان منذ أقدم العصور، وهذا ما نقلته آثار أقدم الحضارات العريقة التي تركت بصمتها في مخلفاتها التي تدل على مدى اهتمام الإنسان على مر العصور بفنون الزخرفة كحضارة وادي الرافدين ووادي النيل وحضارة الإغريق وما تلاها"[4].

فإذا أنتقلنا إلى أقدم الحضارات المعروفة، كحضارتي وادي الرافدين و وادي النيل، نجد أن الفنون الزخرفية قد تطورت تطوراً واضح المعالم، ففي حضارة وادي الرافدين نجد أن هناك الكثير من المخلفات الآثارية كالأواني

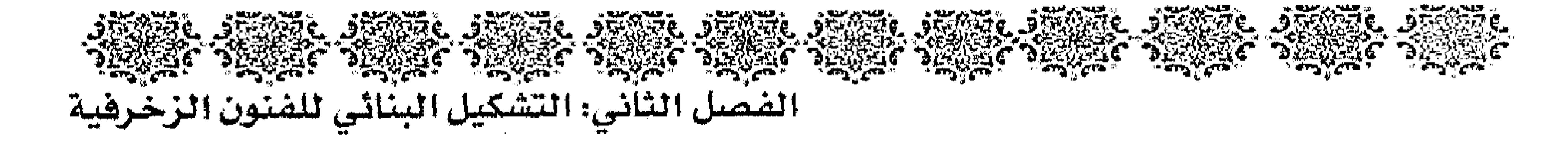
---

(1) شريف يوسف: الزخارف والزينة في العمارة العربية الإسلامية، مجلة الرواق، العدد 5، الدار الوطنية، بغداد، 1979، ص4.

(2) الدرايسة، محمد عبد الله، وعدلي محمد عبد الهادي: الزخرفة الإسلامية، مصدر سابق، ص 14.

(3) يونس خنفر: تاريخ وتطور فنون الزخرفة والأثاث عبر العصور، مصدر سابق، ص9.

(4) محمد حسين جودي: إتخاذ التراث كمدخل لتدريس الفن، مصدر سابق، ص 102.



الفخارية والعاجية والمعدنية والجداريات المزججة والتي تمدنا برصيد كبير للأفكار الزخرفية التي قدمها لنا العراقيون القدماء (السومريون والأكديون و الآشوريون و البابليون)، حتى ليبدو أن المبادئ الأساسية للتفكير الفني الزخرفي قد أُرسيت دعائمها منذ ذلك الحين، فنجد فكرة التجريد الزخرفي المتمثل بالأشكال الهندسية والنباتية والحيوانية واضحة، كما نجد فكرة التكرار لتلك الوحدات والأشكال وفكرة التوزيع الزخرفي كمساحات وأشرطة بشكل متقدم [1]. فظهر على فنونهم وزخارفهم أشكال هندسية، فضلاً عمّا أخذوه عن أشكال النباتات والأزهار، كزهرة اللوتس شكل (23)، وزهرة الأنتيمون شكل (24)، وأوراق العنب، والبردي، وسعف النخيل، وشجرة الحياة الآشورية المشهورة[2]، شكل (25)، فضلاً عن استخدام بعض العناصر الآدمية، وبعض العناصر الحيوانية وما تم إبتكاره من أشكال خرافية تجمع بين رأس الإنسان وأجسام الحيوانات [3].

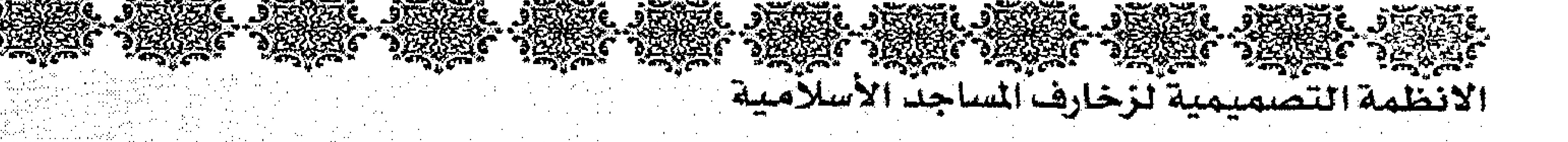
وبهذا الصدد فإنّنا نتذّكر بما آلت إليه نتاجات الفن العراقي القديم، من نزعة زخرفية، كانت ترتبط إرتباطاً مباشراً بفلسفة التعبير عن الهواجس الذاتية للعراقي القديم، ففرض سمات الزخرفة على المنجز الفني كان قد تطور منذ نشوء الأطوار الأولى حينما أُكتشفت اللقى الطينية، ونماذج فنية متعددة في تل (حسونه والعبيد وحلف وسامراء)، ومروراً بفنون سومر وأكد وآشور وانتهاءً ببابل، وحسبُنا هنا تَذّكُر أعمالاً مهمة حملت النزعة الزخرفية منها المسلات

---

(1) عبد الرضا بهية داود: الأسس الفنية للزخارف الجدارية في المدرسة المستنصرية ؛ دراسة تحليلية، رسالة ماجستير (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1989، ص 13 - 14.

(2) يونس خنفر: تاريخ وتطور فنون الزخرفة والأثاث عبر العصور، مصدر سابق، ص 26 -31.

(3) سامي رزق بشاي، وآخران: تاريخ الزخرفة، مراجعة: قدوري محمد أحمد، الشروق الحديثة للطباعة والتغليف، القاهرة، د. ت، ص223 -224.



العراقية القديمة كمسلة (النصر والعقبان وحمورابي)، ومنها الأختام الاسطوانية التي كانت تعج بالتفاصيل الزخرفية والبناء التصميمي، فتكوينها البارز والغائر كان يمثل صوراً لأشكال ومضامين متعددة، وهي تطبع تكويناتها بطابع زخرفي واضح، وكذلك نجد أن الإناء النذري كان يحمل نزعة زخرفية إضافة إلى التماثيل السومرية.

كما نجد أن المصريين القدماء أعتقدوا بعودة الروح، فزينوا المقابر ونقشوها وأثثوها بكل ما يحتاج إليه الإنسان في حياته الآخرة [1]. وكانت زخارفهم ونقوشهم في البداية بدائية التفاصيل غليظة المظهر، خالية من الرقة، إلاّ أنها ومع مرور الزمن، تطورت واكتملت وبلغت درجة متقدمة من الأتقان [2]. وأشتملت الزخرفة المصرية القديمة على عناصر هندسية، كالخط المستقيم، والمنكسر، والمنحني، والدائري، كما أشتملت على علامات للكتابة الهيروغليفية على شكل نقوش مصغرة، شكل (26). إضافة إلى العناصر النباتية، التي أقتبسها الفنان المصري من النباتات الموجودة في بيئته الزراعية كزهرة اللوتس، والبردي، والأنتيمون، وأوراق العنب، وسعف النخيل. فضلاً عن استخدام العناصر الآدمية والحيوانية، حيث رسم رؤوس بعض الملوك والملكات كما رسم حيوانات بيئته [3].

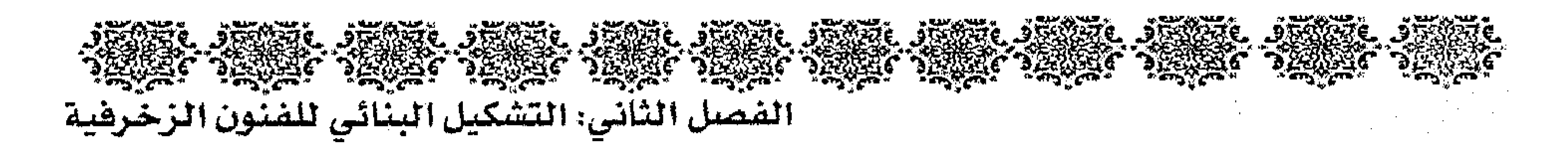
أن الوحدات الزخرفية التي تم توظيفها في نتاجات الفن المصري القديم، كانت تكتسب طابعها التكويني المتنوع، من آليات البناء النحتي والمعماري والجداري، وكذلك، من الفنون الحرفية والصناعية، فضلاً عن أن المصري القديم كان ميّالاً إلى التزويق والزخرفة وبالتحديد في صناعة الملابس

---

(1) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 3.

(2) المفتي، أحمد: موسوعة الزخرفة التاريخية ؛ دراسة تاريخية فنية، ط1، دار دمشق، 2001، ص48.

(3) سامي رزق بشاي، وآخران: تاريخ الزخرفة، مصدر سابق، ص 96 -97.



المزركشة، وفي أزياء الآلهة والملوك وكل ما يرتبط بها من تيجان وأغطية الرأس الأخرى، والصولجان، وكرسي العرش، والمجوهرات والحلي المتنوعة.

أما الزخرفة في الفن الاغريقي فقد تأثرت تأثراً بالغاً بالحضارات السابقة لها كالحضارة الرافدينية والحضارة المصرية [1].إذ أقتبس الإغريق عن الآشوريين بعض العناصر النباتية كزهرة الأنتيمون مع تعديل بسيط فيها، وإقتبسوا عن المصريين زهرة اللوتس وأستخدمت كوحدة متبادلة مع الأنتيمون، كما اشتهروا بورقة الاكنتس، شكل (27)، ووظفوها بتشكيلات متعددة ولاسيما في زخرفة تيجان الاعمدة. فضلاً عن استخدام الأشكال الهندسية والآدمية والحيوانات (كالطيور) [2].

ثم ورث الرومان فنون الإغريق وأضافوا إليها وطبعوها بالطابع الروماني.إذ أن معظم زخارفهم كانت من الإغريق بما يتفق مع البيئة والزمن وغالبيتها كانت من الأوراق النباتية المختلفة كأوراق الأكنتس المتعددة الأشكال والتكوين والتي كانت محببة لدى الرومان، حيث أُستخدمت في اغلب زخارفهم ومبانيهم [3]، كما أستخدموا عناصر آدمية وحيوانية كرؤوس النساء والأطفال ورؤوس بعض الحيوانات، وقد تكون تلك الزخارف مجسمة تُنفذ بصورتها الكاملة أو النصفية أو بهيئات إسطورية على واجهات العمائر أو جدرانها الداخلية، كما إزداد استخدام العناصر الهندسية كأشكال السلاسل والدوائر والحلزونات والخطوط المستقيمة والمنكسرة والمنحنية [4].

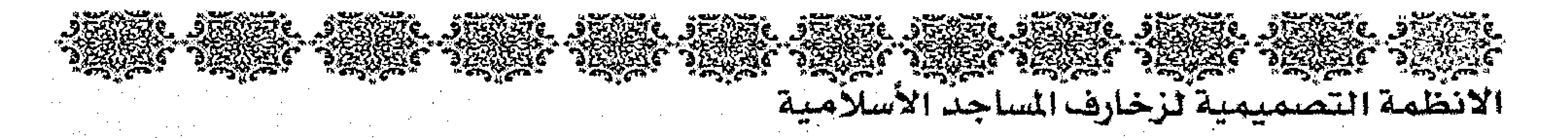
---

(1) المفتي، أحمد: موسوعة الزخرفة التاريخية ؛ دراسة تاريخية فنية، مصدر سابق، ص 115.

(2) يونس خنفر: تاريخ وتطور فنون الزخرفة والأثاث عبر العصور، مصدر سابق، ص 36 -37.

(3) نفسه، ص 46.

(4) سامي رزق بشاي: وآخران: تاريخ الزخرفة، مصدر سابق، ص 310.



أما فيما يخص الزخرفة البيزنطية، فحين قامت الدولة البيزنطية أعتمدت في فنونها على التقاليد الرومانية [1]. الاّ أن الفن البيزنطي كوّن فيما بعد طرازاً وأسلوباً ونمطاً تقليدياً جديداً اختلف عمّا كان سائداً في عصر الامبراطورية الرومانية، إذ إختفت الآلهة والأساطير الأغريقية والرومانية ومناظر الملاحم التاريخية، ليحل محلها طراز ونمط جديد يتفق مع حاجات ومثاليات الدين الجديد، فأبتكروا وحدات ورموزاً جديدة كالصلبان ووظفوها في زخارفهم، شكل (28)، واختفى الطراز الزخرفي الروماني، وتعدلت وتحورت كثير من وحداته الزخرفية، وإتجهت بصفة عامة إلى البساطة والتجريد والتحوير في العناصر النباتية والحيوانية والهندسية، وكَثُرَ إستخدام أفرع وأوراق النباتات وعناقيد العنب، في حين قل استخدام أوراق الاكنتس وربما تحورت إلى شكل جديد، كما إستُخدمت العناصر الآدمية كرجال الدين والقديسين، والعناصر الحيوانية كالحمام والطاووس، إضافة إلى العناصر الهندسية المبسطة كالمربعات والمثلثات والمستطيلات والمعينات [2].

من هنا، فإننا تؤكد على حقيقة أن الجذر التاريخي للفنون الزخرفية كان يمثل خصوصية فنية وجمالية، تطورت معطياتها البنائية وآليات توظيفها مع الفنون الأخر، نتيجة الارتباط القائم بين طبيعة الزخرفة وأنماط التّحول الشكلي لها، عبر الحقب التاريخية للفن، وبالتالي فأننا سنشهد تأثير ذلك التحول على طبيعة الفن الزخرفي الإسلامي، والذي كان يستمد من الرؤى السابقة له، بواعث البناء والتجديد الزخرفي ولكن ضمن خلاصات جديدة تتمثل في الدخول ضمن مظلة الفن الإسلامي والتأثر بالتقاليد الإسلامية وبالفلسفة المحركة للمنجز الفني الإسلامي.

---

(1) محمد حسين جودي: اتخاذ التراث كمدخل لتدريس الفن، مصدر سابق، ص 103.

(2) سامي رزق بشاي، وآخران: تاريخ الزخرفة، مصدر سابق، ص358 -359.



الزخرفة الإسلامية: خصائصها، قواعدها، أنواعها:

حين أدرك الفنان المسلم وقوع التحريم على الفن التجسيمي، لجأ إلى التجريد، فنحا منحى تجريدياً وذلك من خلال الزخارف المجسدة لإنسيابية الخطوط، والإتزان الهندسي، والتوافق اللوني، والتناغم الموسيقي، والتي تمثل المقدمة اللازمة لفن تجريدي أصيل [1].

"فأتجاه الفنان في العصر الإسلامي إلى عالم الزخرفة المجردة، يمثل شكلاً من أشكال الفكر الديني السائد، فهو يعبّر من خلال الزخرفة عن الفكرة المطلقة التي تمثل محور الكون، والتي لابد للعمل الفني أن يُظهرها[2]، فلجأ الفنان المسلم بذلك إلى الفن الزخرفي وتبناه لأنه وجد فيه المجال الأرحب في التعبير عن ثقافته وعقيدته الدينية التي تسمو عن الواقع الحسي وأطره الضيقة"[3].

ويتضح أن الفن الإسلامي أعطى لهذا اللون من الفن كينونة خاصة فحوّر الأشكال وجردها، وأضاف إليها عنصر الحركة التي تعطي طابع الاستمرارية، وتوحي بلا نهائية الأشكال المتكررة، فالزخرفة الإسلامية تقوم على وحدات هندسية أو أنها وحدات رياضية، يراد بها التفكير الرياضي للوصول إلى حقيقة لا تتعلق بمكان معين ولا زمان معين [4].

---

(1) مصطفى عبده: المدخل إلى فلسفة الجمال؛ محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999، ص 115.

(2) بركات محمد مراد: الإسلام والفنون، مصدر سابق، ص 610 - 611.

(3) العامري، ضاري مظهر صالح: الجمال وجلال الجمال في القرآن الكريم من منظور صوفي وإنعكاسهما في الزخرفة الإسلامية، إطروحة دكتوراه (غ.م)، مكتب حوض الفرات، جامعة سانت كلمنت، 2007، ص180.

(4) مصطفى عبده: المدخل إلى فلسفة الجمال؛ محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، مصدر سابق، ص 120.

كما أن الناظر إلى الزخرفة الإسلامية، يجتهد في اكتشاف نقطة البداية والانطلاق، ولكنه لا يجدها، إذ يدفعنا التأمل في أشكال الفن الإسلامي المتمثل بزخارفه النباتية والهندسية إلى العروج إلى اللامتناهي أو المطلق، فعلى الرغم من أننا نبدأ بشيء حسي، إلاّ أننا سرعان ما نجد أنفسنا ارتفعنا نحو المجرد واللامادي [1].

ووفق ذلك يمكن القول أن الفنان المسلم قد اخترق ظاهر الأشكال الزخرفية للولوج إلى الحقائق الباطنية أو الكامنة خلف الأشكال، والتي تمثل جمالية الزخرفة الإسلامية وحقيقتها المعبرة عن الجمال مسعى الفنان المسلم، فالزخرفة الإسلامية في تواصل مستمر من عالم التجسيد والحس نحو عالم اللاتجسيد (الخيال)، فهي كشف متواصل عن اللامحدود (المطلق)[2]، كما تمثل الزخرفة الإسلامية صدى للإيمان العميق بالله (تعالى) [3].فهي لم تكن مجرد أشكال مجردة لا طائل ورائها، بل كان لها في الغالب مضمونها الروحي النابع من التصورات الأساسية للإنسان المسلم فيما يختص بالله (تعالى) والإنسان، والكون [4].

وعلى هذا الأساس فأننا نجد "إن الفنان المسلم، قد جمع الوحدات الفنية الزخرفية الموروثة ثم قام بصهرها في بودقتهِ ومزجها بفلسفتهِ، وسلّط عليها أشعة

---

(1) بركات محمد مراد: الإسلام والفنون، مصدر سابق، ص611.

(2) أدونيس: الصوفية والسريالية؛ المختلف والمؤتلف، ط1، دار الساقي، بيروت، 1992، ص139 -140.

(3) علي شلق: الفن و الجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1982، ص 70.

(4) عز الدين إسماعيل: الفن و الإنسان، مصدر سابق، ص 70.



عبقريتهِ، فخرجت من بين يديه شيئاً جديداً لا يخفى على الناظر أصله" [1]، كما استطاع ابتكار أساليب جديدة مستوحاة من الأشكال النباتية لم تكن معروفة لدى الحضارات السابقة، فأرتقى الفنان المسلم بزخرفته إلى حد الإبداع والإتقان، فأخذ يؤول النبات بأوراقه وأغصانه تأويلاً يبعث على الاعجاب، وكررها تكراراً، فظهرت متشابكة ومتعانقة تدور في فلك واحد، تلتبس علينا بدايتها، وهذا هو السر الذي يكمن فيها[2].

أي أن الفنان المسلم إستفاد من كل ما وقع نظره عليه من عناصر سواء أكانت نباتية أم حيوانية، وأخذ يكيّف هذه العناصر مبعداً إيّاها عن صورتها الأصلية ليحقق غاياته وأهدافه[3]، كما دخل الخط العربي في هذا الميدان كعنصر زخرفي تزييني رئيسي، إذ أعطى للفنان المسلم فرصة أكبر للتعبير عن ذاته، وأصبح ميزة هامة من مميزات الفن الإسلامي [2]

وعليه فأن فن الزخرفة الإسلامية قد امتاز بخصائص متميزة منحها إياها الفنان المسلم، فصار بهذا فناً إسلامياً خالصاً كخاصية (ملء الفراغ، اللاطبيعية، الحركة والاستمرارية، الاتساع والامتداد، والمسحة الهندسية).

ففيما يخص (ملء الفراغ)، فقد عمد الفنان المسلم في فنه الزخرفي إلى تغطية جميع السطوح، حتى كاد يقضي على الفراغ قضاءً تاماً، فملأ بزخارفه

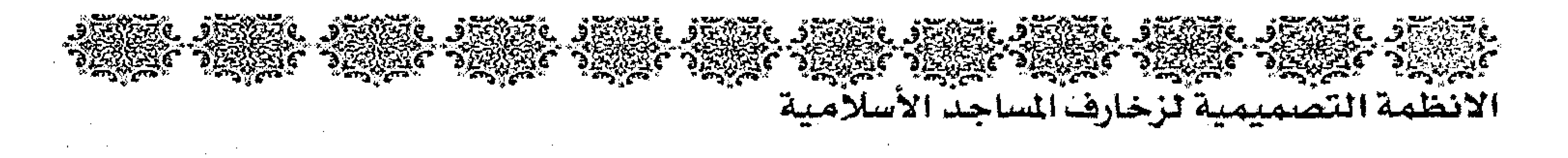
---

(1) شريف يوسف: الزخارف والزينة في العمارة العربية الإسلامية، مصدر سابق، ص8. وكذلك ينظر: (محمد عبد العزيز مرزوق: العراق مهد الفن الاسلامي، وزارة الاعلام، مديرية الثقافة العامة، بغداد، 1971، ص31).

(2) محمد حسين جودي: اتخاذ التراث كمدخل لتدريس الفن، مصدر سابق، ص 96.

(3) إيناس حسني: التلامس الحضاري ؛ الإسلامي –الأوربي، مصدر سابق، ص 11.

(4) EL-Said, Issam, and Ayse parman: Geometric Concepts in Islamic Art, 1 st Edition, foreword by: Titus Burkhardt, World of Islam Festival Publishing Company Ltd, London, 1976, p.132.



جميع المنتجات الفنية، من خلال تكرارها تكراراً لانهائياً، مما كوّن صفة ظاهرة في الفن الإسلامي بصورة عامة، وفي الزخرفة خاصة [1].

وفيما يخص (اللاطبيعة)، فقد شكلت سمة عامة من سمات الفن الإسلامي، وقد مر الحديث عن ذلك، إلاّ أنها تبدو متأكدة وواضحة في فن الزخرفة الإسلامية، حيث تناول الفنان المسلم الورقة والشجرة والزهرة ولكنه جعلها بصورة مخالفة لصورتها في الطبيعة، فهي عنده رمز لورقة أو لزهرة، فيه من الأصل بعض ما يربطه بهِ، ولكنه شيء جديد. وكما كان الموقف من العناصر النباتية، كان الموقف من العناصر الحيوانية التي أدخلها في فنه كوسائل زخرفية بحيث سلبها طبيعتها الحية وأخضعها لإسلوب التحوير والتجريد، فظهرت مسطحة خالية من التجسيم، لذا عُدّت الزخرفة الإسلامية من الزخارف السطحية [2].

ومن مميزات فن الزخرفة الإسلامية أيضاً إنه يلزم عين المشاهد بالحركة أو بالحركة والتوقف ثم الحركة مرة أخرى فينتقل المشاهد ببصره من وحدة زخرفية إلى أخرى وفي جميع الاتجاهات، فخاصية (الحركة والاستمرارية) في الزخرفة الإسلامية من الخصائص التي لا مجال للشك فيها [3].

كما أستطاع الفنان المسلم أن يحقق في نتاجه الزخرفي خاصية (الإمتداد والإتساع)، بعد أن تمثّلها في فكرهِ، فأنسابت على يدهِ، فإذا بريشته تنقلنا من المرئي إلى اللامرئي، ومن المشاهد إلى المتخيل، فإذا ما انتهت حدود اللوحة المكانية، يجد المتلقي نفسه مدفوعاً لمتابعة المشهد عبر خيالهِ [4].

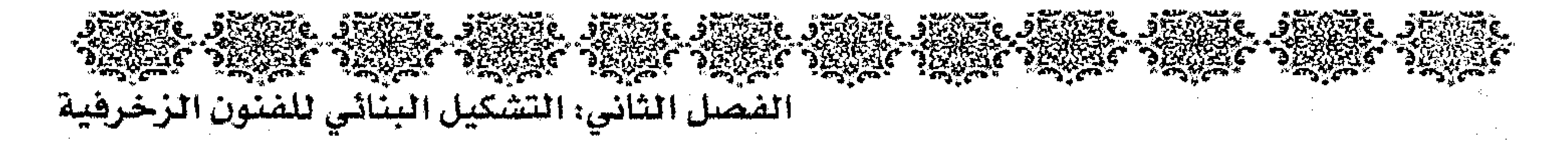
---

(1) حامد جاد محمد: قواعد الزخرفة، مصدر سابق، ص 234.

(2) سامي رزق بشاي، وآخران: تاريخ الزخرفة، مصدر سابق، ص398 -399.

(3) الدرايسة، محمد عبد الله، وعدلي محمد عبد الهادي: الزخرفة الإسلامية، مصدر سابق، ص48.

(4) الدرايسة، محمد عبد الله، وعدلي محمد عبد الهادي: الزخرفة الإسلامية، مصدر سابق، ص49.



فضلاً عما حملته الزخرفة الإسلامية من (مسحة هندسية)، إذ يلعب التقسيم الهندسي دوراً رئيسياً فيها، من خلال استخدام المربعات والمستطيلات والمثلثات، لخلق تكوينات هندسية جميلة عبارة عن نجوم و أطباق وصور متوالدة ومتداخلة بشكل واضح، وكثيراً ما تُملأ هذه المساحات الهندسية بتكوينات زخرفية نباتية [1].

كما تستند الزخرفة الإسلامية إلى مجموعة من القواعد الزخرفية التي تنظم وتربط عناصر التكوين الزخرفي، وأغلبها قواعد إستمدها الفنان المسلم أساساً من الطبيعة كـ (التوازن، التكرار، التناظر، التبادل، والتشعب).

(فالتوازن) يعبّر عن تكامل التكوين الفني، إذ حرص الفنان المسلم على تحقيق التوازن كقاعدة أساسية في تكويناته الزخرفية، من خلال حُسن توزيع العناصر والوحدات والألوان، وتناسق علاقاتها ببعضها وبالفراغات المحيطة بها، كما إستند إلى (التناظر) كقاعدة مهمة في تكويناته الزخرفية، من خلال إنطباق أحد نصفيها على النصف الآخر بواسطة مستقيم يسمى (محور التناظر)، وقد يكون التناظر نصفياً ويظهر في التكوينات التي يكمّل أحد نصفيها نصفها الآخر، شكل (29) أو يكون كلياً ويظهر في التكوينات المكونة من عنصرين متشابهين تماماً في اتجاه متقابل أو متعاكس، شكل (30). ويمثل (التشعب) أوضح القواعد التي إعتمدها الفنان المسلم وخصوصاً في تكويناته الزخرفية النباتية، من خلال تفريق العنصر أو الوحدة وإنتشارها بإتجاهات مختلفة، وقد يحصل التشعب من نقطة أو من خط، أو من مساحة [2].

---

(1) سامي رزق بشاي، وآخران: تاريخ الزخرفة، مصدر سابق، ص 399.

(2) العلوي، لؤي سليم محمد علي حسين: الزخرفة الإسلامية بين الشكل والمعنى ؛ دراسة تحليلية للقيم الدلالية والأشارية للعناصر والأنساق الزخرفية للرقش العربي الإسلامي، مصدر سابق، ص 28.وكذلك ينظر: (العامري، ضاري مظهر صالح: الجمال وجلال الجمال في القرآن

كما نظم الفنان المسلم تكويناته الزخرفية بأسلوب (التكرار) من خلال تكرار عنصر أو وحدة زخرفية بطريقة ملفتة للنظر، إذ لم يؤدِ ذلك إلى إحداث الملل في نفس المشاهد لبراعة الفنان المسلم في تنفيذ تصميماته على أسس علمية سليمة [1]، فضلاً عن ميله إلى استبدال الوحدة الزخرفية بغيرها من خلال إسلوب (التبادل)، لكسر الرتابة، وإيجاد متغيرات ترفع من قيمة التكوينات الزخرفية، عن طريق التبادل في الشكل، واللون، والمساحة [2]، شكل(31).

ويلاحظ مما تقدم أن الزخرفة عند المسلمين، إتخذت خصائص إسلامية وشخصية فنية متميزة من روحية الإسلام وفكره وفلسفته وتعاليمه [3]. فبلغ الفنان المسلم في إبداعه للزخرفة حد الإتقان، ووصل بابتكاراتهِ في هذا المجال إلى ما لم يصل إليه الكثيرون من أهل الفن في أي نطاق حضاري [4].

وعلى هذا الأساس نجد إن خصائص الفنون الزخرفية في الإسلام كانت تعمق من طبيعة الاتصال مع المقتربات الفلسفية للرؤية الجمالية والفنية للفن الإسلامي بتنوع أجناسه، إذ فرضت تلك الخصائص أثراً بالغاً في مجمل ما يتعلق بالبنية الشكلية لفنون التصوير والخزف والعمارة والخط والتذهيب والفنون الحرفية والصناعية، من خلال إشغالها لمساحات مهيمنة في التكوين وبالتالي فإنَّ (فنون الزخرفة) كانت تؤسس لأنماط جمالية غير مألوفة سابقاً، سيما وأنها

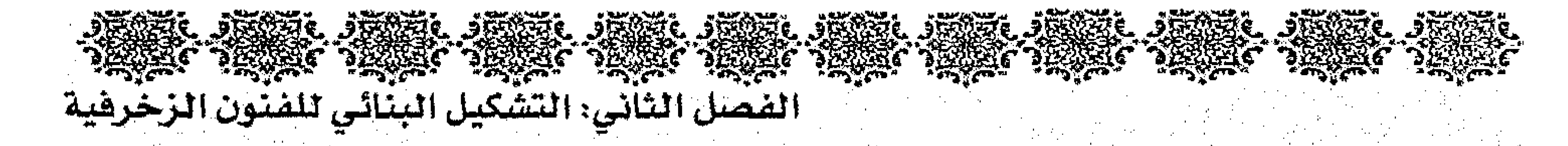
= الكريم من منظور صوفي وإنعكاسهما في الزخرفة الإسلامية، مصدر سابق، ص194 - 195.

(1) حامد جاد محمد: قواعد الزخرفة، مصدر سابق، ص 236.

(2)الدرايسة، محمد عبد الله، وعدلي محمد عبد الهادي: الزخرفة الإسلامية، مصدر سابق، ص61 -62.

(3) محمد حسين جودي: اتخاذ التراث كمدخل لتدريس الفن، مصدر سابق، ص 96.

(4) بركات محمد مراد: الإسلام والفنون، مصدر سابق، ص 419.



ابتعدت عن الطبيعة الحسية للموجودات، واقتربت من الأطر الروحية والمثالية للصور والأشكال المتداولة

أنواع الزخرفة الإسلامية:

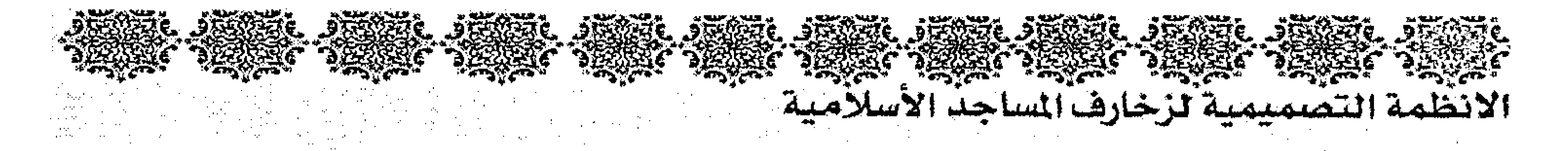
1. الزخرفة النباتية: الابتكار والتجديد

"يعد ميدان الزخرفة النباتية من الميادين الهامة التي جال فيها الفنان المسلم من حيث ابتكار أشكال نباتية مختلفة خرج بها عن الطبيعة" [1]. إذ أصبح عالم النبات مصدر إلهام للفنان المسلم في استنباط أكثر الأشكال، التي أخذ يُجرّدها عن الأصل ، وبهذا ظهرت الشخصية المتميزة للزخرفة الإسلامية التي إنصرفت عن تقليد الطبيعة تقليداً صادقاً، بحيث جعلت الناظر إليها لأول مرة يحكم على أن هذا الزخرف من منتجات الفن الإسلامي [2].

ولذلك فقد أصبح للفن الإسلامي طابعٌ خاص يمتاز به عن الفنون الأُخر، إذ بلغت الزخارف النباتية على يديه درجة سامية من الجمال الفني ، وابتكر فيها صورة جديدة لم تكن معروفة من قبل وهي الأرابسك ((Arabesque)).[3] والارابسك لا يعني فناً عربياً منفصلاً أو مستقلا عن الفن الإسلامي بل هو متضمن فيه، ولعل بداياته الأولى قد نشأت لدى العرب منذ وقت مبكر قبل ظهور الإسلام، ثم نما وازدهر، واكتسب مضموناً روحياً بظهور الإسلام وانتشاره، وحين شاء مؤرخو الفن في الغرب أن يميّزوا هذا الأسلوب الفني سمّوه بالأرابسك، لكنهم كانوا يدركون بطبيعة الحال أنه الأسلوب الفني الذي أكدته الحضارة الإسلامية والذي إزدهر في ظلها [4].

---

(1) يونس خنفر: تاريخ وتطور فنون الزخرفة والأثاث عبر العصور، مصدر سابق، ص59 -60.
(2) خالد حسين: الزخرفة في الفنون الإسلامية، مطبعة اوفسيت الوسام، بغداد، 1983، ص 57.
(3) محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامي ؛ تاريخه وخصائصه، مصدر سابق، ص180.
(4) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، مصدر سابق، ص 64.



أمـا العـرب المسـلمون فيفضـلون تسـميتها بزخرفـة (الـرقش العربـي) أو (التوشـيح العربـي) أو (التوريـق العربـي)، وجميعهـا مشـتقة مـن شـكلها ووحـدتها وشيوعها في الفن الإسلامي عموماً، ويقوم هـذا النوع من الزخرفة على مجموعة أغصان وفروع نباتية مورقة تتشابك وتخضع لظاهرة النمو، ويحكمها التناسق والتناسب والتناظر والتكرار والتداخل في حجمها وأشكالها وأوضاعها، بحيث تمتـد لـتملأ فضـاء العمـل الفـني بترتيـب جديـد مبتكـر [1]، كمـا تسـتخدم كحشوات للفراغات الناتجة من تقاطع الخطوط والأشكال الهندسية وكخلفية جمالية للخط العربي بمعانيه الدينية والأدبية [2].

والزخـارف النباتيـة علـى أنـواع منهـا الزخرفـة الزهريـة، شـكل (32)، والزخرفة الكأسية شكل (33)، والزخرفة الغصنية [3]. شكل (34).

2. الزخرفة الهندسية بين التصميم والنزعة التجريدية:

عُرفت الرسوم الهندسية في الحضارات والفنون التي سبقت الإسلام، أما في العصـر الإسـلامي، فقـد أصـبح لهـذا اللـون مـن الفـن مكانـة مهمـة، وأصـبحت الزخرفة الهندسية تمثل عنصراً أساسياً من عناصر الزخرفة الإسلامية، وأخذت تفوق جميع الفنون السابقة بتكويناتها وابتكاراتها [4]. إذ عبرت عن براعة الفنان المسلم، وأن هذه البراعة لم تكن وليدة الموهبة الطبيعية فحسب بل كانت تعتمد أيضاً على علم وافر بالهندسة العلمية [5].

---

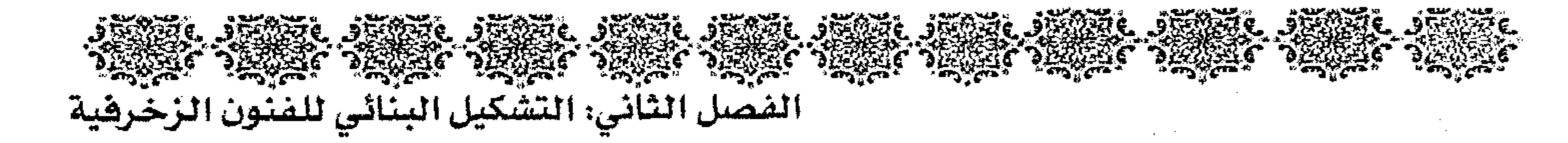
(1) الأعظمي، خالد خليل حمودي: الزخارف الجدارية في آثار بغداد، مصدر سابق، ص 138.

(2) إيناس حسني: اثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، مصدر سابق، ص70.

(3) يسرى خضير عباس: الأسس الفنية لبنية التصميم الزخرفي، مصدر سابق، ص 18 -27.

(4) الزعـابي، زعـابي: الفنـون عـبر العصـور ؛ نشـأة الفنـون وتطورهـا حتـى القـرن التاسـع عشـر الميلادي، مصدر سابق، ص 151 -152.

(5) محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الإسلامية، مصدر سابق، ص9.



ولعل عناية الفنان المسلم بهذه الزخارف وشغفهِ بها يرجع إلى الفكرة السائدة حول تحريم أو كراهية تصوير الكائنات الحية في الإسلام، فشكوك الفنان المسلم في هذه المسألة جعلته ينصرف عنها ويتجه بكل جهده نحو الأشكال الهندسية ويطورها، فحين وجد بين يديه تلك الأشكال الهندسية أنصرف نحوها وابتكر منها أشكالا جديدة، حتى إحتلت مكانة مرموقة، وأصبحت ميزة مهمة امتاز بها الفن الإسلامي [1].

وبهذا فقد نأى الفنان المسلم تماماً في زخارفه الهندسية عن إظهار الحقائق المظهرية للعالم، واقترب بتجريداته هذه مما هو جوهري مرتبط بالحقيقة المطلقة، فجاءت زخارفه لتُظهر الكائنات في صورتها الجوهرية، من حيث إنبعاثها من مصدرها ومنشئها وارتدادها إليه بحركة متجددة، فهي بحركاتها وخطوطها المتشابكة تشير الى علاقة الجوهر الواحد بجميع المخلوقات في إيجادها وانبعاثها منه ومرجعها إليه[2].

و "بالرغم مما يبدو في الزخارف الهندسية الإسلامية من تشابك وتعقيد فأنها في حقيقتها تعتمد على أصول وقواعد بسيطة، كان من بينها تقسيم المساحة إلى أجزاء متساوية، ثم توصيل النقط بعضها ببعض للحصول على أشكال هندسية مختلفة، ومن أبرز تلك الزخارف الأطباق النجمية "[3]. شكل (35). كما برع الفنان المسلم في إستخدام أشكالاً هندسية مختلفة و متعددة في

---

(1) الأعظمي، خالد خليل حمودي: الزخارف الجدارية في آثار بغداد، مصدر سابق، ص 129 - 130.

(2) مجيد حميد حسون خضير: الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي، مصدر سابق، ص 94.

(3) الزعابي، زعابي: الفنون عبر العصور؛ نشأة الفنون وتطورها حتى القرن التاسع عشر الميلادي، مصدر سابق، ص 152.

زخارفه الهندسية كالدوائر المتماسة والمتجاورة والجدائل، والخطوط المنكسرة والمتشابكة، فضلاً عن أشكال المربع والمثلث والمخمس والمسدس [1].

3. الزخرفة الكتابية والتنوع الحروفي:

مثّل الخط العربي الفن المقدس عند المسلمين، لأنه الأسلوب العظيم لخط القرآن الكريم [5]. أي الوسيلة الوحيدة التي يكتب بها كلام الله (عز وجل)، لذا فقد خص الإسلام فن الخط برعايته ؛ لأنه وثيق الصلة بالدين، ولعل إزدياد عناية رجال الفن من المسلمين بهذه الوسيلة راجع إلى أن الله (تعالى) قد أقسم بالقلم في كتابه العزيز، كما في قوله (سبحانه وتعالى): ﴿نٓۚ وَٱلۡقَلَمِ وَمَا يَسۡطُرُونَ﴾ (سورة القلم، الآية 1). فالفنان المسلم لم تتجلَ عبقريته في ناحية من نواحي الفن بقدر ما تجلت في الخط الذي إتخذ منه عنصراً زخرفياً، إبتكره ذهنه، وأبدع فيه فأتقن الإبداع [3].

"فحين أدرك الفنان المسلم أن الخط العربي يتصف بالخصائص التي تجعل منه عنصراً زخرفياً طيّعاً، يحقق من خلاله الأهداف الفنية، إستخدمه إستخداماً زخرفياً بحتاً"[4]، وأصبحت الزخرفة الخطية أو الكتابية من مميزات الفنون الإسلامية حيث اتخذها الفنانون المسلمون عنصراً حقيقياً من عناصر الزخرفة الإسلامية، فعملوا على رشاقة الحروف، وتناسق أجزائها، وتزيين سيقانها ورؤوسها وأقواسها بالفروع النباتية والوريقات[5].

---

(1) الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي ؛ أصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 115.

(2)Lings, Martin: The Quranic Art of Calligraphy and ILLumination,1st Edition, by scorpion Publishing LTD,England,1987, p.15 .

(3) محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامي ؛ تاريخه وخصائصه، مصدر سابق، ص 171 - 172.

(4) الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي ؛ أصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 119.

(5) حامد جاد محمد: قواعد الزخرفة، مصدر سابق، ص 234.



وأصبح الخط العربي عاملاً مشتركاً في جميع فروع الفن الإسلامي، إذ نراه حاضراً على جدران العمائر الإسلامية كالمساجد والقصور، كما نراه على الخزف والخشب والعاج والأقمشة والمعادن [1].

وقد تعددت أنواع الخطوط التي لها إمكانية التشكيل الزخرفي والوظيفي في الفن الإسلامي كالخط الكوفي بأنواعه المتعددة (البسيط، التربيعي، المورق، المحبوك، المزخرف، المظفور، المتلاصق، المتناظر)، وخط النسخ، وخط الثلث، وخط الرقعة، والديواني، والتعليق. وقد بدت عظمة الخط الكوفي الذي بدأ بسيطاً ثم بلغ قمة إزدهاره حينما أخذ يميل نحو التوريق والتزهير إذ أخذت حروفه تنتهي بأغصان ووريقات مبالغ في زخرفتها [2]، شكل (36).

4. **زخرفة الكائنات الحية (الأشكال الآدمية والحيوانية):**

إستُخدمت الأشكال الآدمية والحيوانية بكثرة في الفنون السابقة للإسلام وكانت ذات أهداف متنوعة، أما في الفن الإسلامي فقد إستُخدمت كعنصر من العناصر الزخرفية، إلاّ أنها قليلة، حيث لم تلعب دوراً هاماً في الزخرفة الإسلامية

---

(1) محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامي ؛ تاريخه وخصائصه، مصدر سابق، ص 171.

(2) للمزيد ينظر المصادر التالية:

- El-Said, Issam, and Ayes Parman: Geometric Concepts in Islamic Art, Ibid,P.129-132.
- الحسيني، أياد حسين عبد الله: التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، مصدر سابق، ص 84 -107.
- محمد حسين جودي: إتخاذ التراث كمدخل لتدريس الفن، مصدر سابق، ص 70 -72.
- الدرايسة، محمد عبد الله، وعدلي محمد عبد الهادي: الزخرفة الإسلامية، مصدر سابق، ص 170 -182.
- محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الإسلامية، مصدر سابق، ص 8.

كبقية العناصر الزخرفية [1]. كما لم نجد لها حضوراً في أماكن العبادة والأبنية الدينية، ومع ذلك فهي لم تكن مهملة كل الإهمال، كما لا يعني ذلك أن المسلمين لم يعرفوها إطلاقاً، بل على العكس فقد شهدت بعض الأبنية المدنية كالقصور والحمامات وجوداً لمثل هذه العناصر (الآدمية والحيوانية) شكل (37). كما وجدت على بعض الصناعات الإسلامية الأُخر كالتحف و الصحون[2].

فالفنان المسلم "لم يهتم بالتعبير عن الأشكال الآدمية والحيوانية تعبيراً مقصوداً، ولكنه أستخدم هذه العناصر كوحدات زخرفية بحتة بقصد التعبير عن قيمتها الفنية فقط، لعدم تفسيرها تفسيراً خاطئاً ؛ لأن الدين الإسلامي حرّم تمثيل الكائنات الحية إذا كان المقصود منها إثارة الوثنية أو عبادة الأشخاص"[3].

لذا فأن الأشكال الآدمية والحيوانية المستخدمة في الفن الاسلامي تبدو كوحدات زخرفية تجريدية إختزالية، ومن بين أكثر الأشكال الحيوانية المستخدمة في هذا النوع من الزخارف هي الطيور، كالحمام، والعصافير، والطاووس، فضلاً عن استخدام شكل الغزال وغيره من الحيوانات القابلة للتوظيف الجمالي والتعبيري، ضمن بنية التصميم الزخرفي، وتستخدم مثل هذه الأشكال بكثرة في أعمال النسيج [4]، كما تستخدم على الخشب والجص والنحاس والخزف، ويغلب على هذه الأشكال أنها توضع داخل مساحات و مناطق هندسية، وتوزع على أساس التقابل والتدابر، كما شاع استخدام

---

(1) الأعظمي، خالد خليل حمودي: الزخارف الجدارية في آثار بغداد، مصدر سابق، ص 122 - 125.

(2) الرفاعي، أنور: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، مصدر سابق، ص 24 - 25.

(3) يونس خنفر: تاريخ وتطور فنون الزخرفة والأثاث عبر العصور، مصدر سابق، ص 73.

(4) يسرى خضير عباس: الأسس الفنية لبنية التصميم الزخرفي، مصدر سابق، ص 31 - 32.

الأشكال الخرافية المركبة، كالطيور ذات الوجوه الآدمية، أو الفرس ذي الوجه الآدمي (البراق) [1].

ويوجد نوع آخر من الزخارف ألا وهي (الزخارف المختلطة) التي تتمثل بأستخدام نوعين أو أكثر من الزخارف سالفة الذكر، ضمن عمل فني زخرفي واحد [2]، شكل(38).

توظيف البناء الزخرفي في الفنون الإسلامية:

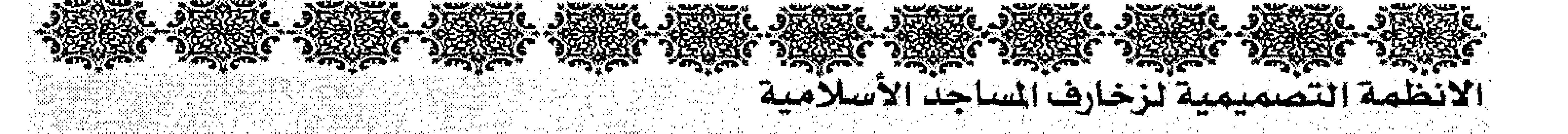
إن الفنون الإسلامية بصورة عامة لم تعرف التفرقة بين فنون جمالية، وأخرى تطبيقية، فقد كانت كل الفنون في الحضارة الإسلامية تراد لمنفعتها مثلما تراد لتحقيق غايات جمالية تساعد على تحقيق متعة للانسان في مختلف تجليات حياته، وعلى هذا الأساس فقد دخلت الزخرفة الى مجالات الفنون الاسلامية المتعددة، وأصبحت تمثل أصولاً جوهرية بدونها يعد الأثر الفني ناقصاً.

ففيما يعُنى بفن (التصوير)، نجد أن حضوراً واضحاً للوحدات الزخرفية قد سجلّه الفنان المسلم في نتاجاتهِ الفنية التي حملت طابع التعبير عن الواقع الاجتماعي. فرغم تضارب الآراء حول مسألة التحريم إلاّ أن ذلك لم يمنع الفنانين المصورين من الإقدام على مزاولة التصوير على الورق والمنسوجات والسجاد والخشب والزجاج والعاج[3].أي إن تلك الآراء "لم ينتج عنها تخلف التصوير في الحضارة الإسلامية أو سقوطه في الهامشية، كما يُظن عادةً بل على العكس

(1) الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي ؛ أصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 117 - 118.

(2) يسرى خضير عباس: الأسس الفنية لبنية التصميم الزخرفي، مصدر سابق، ص 32.

(3) إيناس حسني: أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، مصدر سابق، ص 85.



فقد ساعدت على إيجاد فن إسلامي بالغ الخصوصية، قائم بذاتهِ، لا يتعارض مع مسألة النهي عن التصوير" [1].

كما "أن تأمل التصوير الإسلامي مهما كان نوعه، ومن أي عصر كان يبين لنا أن هذا الفن لم يعتمد في تأليفه على أي عنصر من عناصر المنظور الخطي [*]، فلا وجود لخط أفق معين، ولا تحديد لزاوية رؤية، كما لا محل لنقطة هروب، بل أن كل عنصر من عناصر صورةٍ ما يقع على خط أفق خاص" [2]. وان ما اعتمد عليه الفنان المسلم في فنه هو المنظور الروحي، الذي يقوم على مبادئ روحية متصاعدة، والذي يلقي الضوء على جماليات فنية إسلامية كانت مجال الشك والاستغراب، بسبب عدم فهم قوانينها الفنية، كعدم بروز البعد الثالث، وعدم ترك فراغ في اللوحة، وعدم خضوع الظل الى مصدر ضوئي واحد، فضلاً عن الأوضاع اللولبية للشخصيات الإنسانية في اللوحة المصورة، شكل (39) والتي أشار إليها (بابا دوبولو) عند تحليله لفن الرسم عند المسلمين، والتي تعبّر عن توق الإنسان إلى الله (سبحانه وتعالى)، والبحث عنه عبر دوائر مركزها جميعاً من الأعلى (السماء) [3].

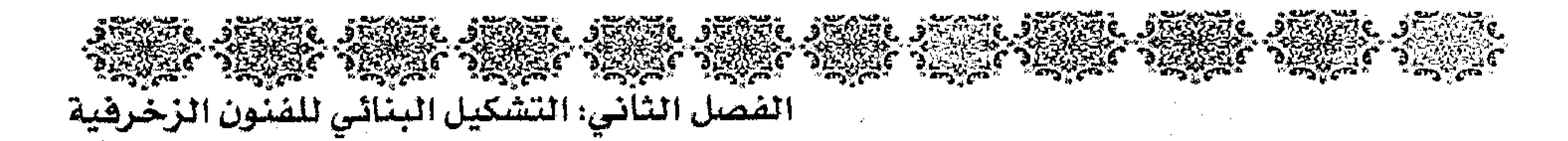
---

(1) بابا دوبولو، ألكسندر: جمالية الرسم الإسلامي، مصدر سابق، ص 6.

(❖) المنظور الخطي: هذا النوع من المنظور قام عليه الفن الغربي منذ الإغريق، وهو يعتمد على مبدأ أساسي هو أن المشاهد يقف إزاء خط يقع بمستوى بصره، وهو خط الأفق، وأن الأشياء أياً كان موقعها ترتبط نقاط سطحها الأول بنقطة هروب (تلاشي) تقع على خط الأفق، وذلك على شكل أشعة متجمعة، وبهذا يحقق المنظور الخطي إعادة تمثيل الأشكال بوضع مشابه لما في الواقع. (عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص 37 -38.)

(2) نفسه، ص 36.

(3) عبد الفتاح روّاس قلعه جي: مدخل الى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق ، ص 72.



ونستطيع أن نستدل على ذلك بصورة واضحة من خلال رسومات (الواسطي)(**) المعروفة بـ (المنمنمات) (***)، والتي تمثل أبرز روائع التصوير الإسلامي، فتلك الرسومات تعد بمثابة وثائق مهمة تكشف طبيعة عصره وملامح الحياة التي عاشها، من خلال إهتمامه بتصوير وقائع حية من مجالس القضاة، كما رسم العمائر كالمساجد والمدارس والقصور، ورسم الأشخاص مميزاً بين الرجل والمرأة، والشيخ و الشاب، والفقير والأمير، وأظهر تعبيراتهم المختلفة على وجوههم وحركاتهم، وأولع بتصوير الحيوانات وخاصةً الجمال والخيول، وصوّر حياة المدن وميّزها عن حياة القرى، كما رأى في مناظر الطبيعة وسيلة تمكّنه من عرض نماذج زخرفية، إذ تكاد تصرفه الزخرفة عن الواقع، فبرع في رسم الزخارف الهندسية مندمجة مع الزخارف النباتية والحيوانية، فضلاً عن الزخارف الكتابية [1]، شكل (40).

(**) الواسطي: هو يحيى بن محمود بن الحسن، يعتقد أنه من مدينة (واسط)، وقد أشتهر بكونه مزوقاً و رساماً وخطاطاً، من خلال كتابته لنسخة من مقامات الحريري وتصوير مناظرها والتي فرغ منها في رمضان سنة (634هـ / 1237 م)، وتضم هذه النسخة (100) تصويرة، وقد ختم الواسطي النسخة التي زوقها من مقامات الحريري بالعبارة الآتية: ((فرغ من نسخها العبد الفقير الى رحمة ربه وغفرانه وعفوه يحيى بن محمود بن يحيى بن أبي الحسن كوريها الواسطي بخطهِ وتصويره آخر نهار يوم السبت السادس من شهر رمضان سنة (634) حامداً الله (تعالى))). (عيسى سلمان حميد: الواسطي يحيى بن محمود بن يحيى، رسام وخطاط ومذهب ومزخرف، مطبعة تايميس، بغداد، 1973، ص 18).

(***)المنمنمات: هي مجموعة من التصاوير الصغيرة، زوق بها يحيى بن محمود الواسطي مخطوطة مقامات الحريري، زيادة في توضيح نصوصها، وذلك سنة (634 هـ / 1237 م). (الأغا، وسماء حسن: التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، مصدر سابق، ص200).

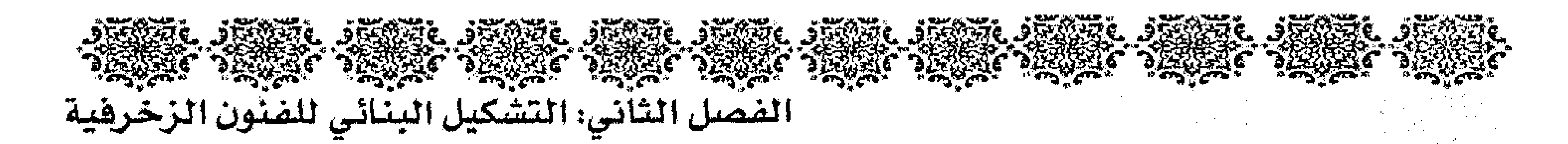
(1) عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص61.

لذلك فإنَّ النزعة الزخرفية كما نراها كانت تسهم إلى حدٍ كبير في المزج بين التجريد والتعبير عن ملامح معينة، قد تمثّل أشخاصاً أو حيوانات أو نباتات، وذلك لأن فن الزخرفة كان تمثيلاً حقيقياً للجوهر أو ما إعتاد منظروا وفاحصوا الفن الإسلامي على تسميته باللامرئي، وهذا ما انتهت إليه نماذج التصوير الإسلامي الذي يتسم بالتكثيف الشكلي من خلال هيمنة الطابع الزخرفي على مساحات المنجز الفني، فعدم ترك فراغ في اللوحة، هو سمة تعبيرية، يعالج من خلالها الفنان طبيعة بنائية جديدة، تعتمد تكرار الوحدات الزخرفية في مساحة المنجز الفني أو دمج تلك الوحدات مع الأشكال التصويرية الأُخر، بغية إشغال المساحة التصويرية للوحة وهذا ما يتضح في رسومات الواسطي التي تعج بتوظيفات الزخرفة الإسلامية، نتيجة البحث عن فرضيات جمالية جديدة، تواكب عملية التعبير عن الجوهر أو المثال، فالإيحاء الزخرفي عند الواسطي هو ترسيخ لفكرة الانتقال من التناول الشكلي للمحسوسات إلى حالة مثالية أخرى.

كما إمتدت الزخرفة إلى ميدان الخط بشكل واسع، وأصبح هناك ارتباط كبير بينهما، وخصوصاً مع الخط الكوفي الذي كان بسيطاً في بادئ الأمر، لا توريق فيه ولا تعقيد، ثم بدأت رؤوس الألفات واللامات على شكل مدبب وتطورت هذه الرؤوس لتكون على شكل زخارف نباتية، واستمرت عملية الإبداع في إستغلال الحرف العربي لأغراض زخرفية حتى صارت بعض الحروف والكتابات شبيهة برسوم آدمية في وضعيات معينة بحيث تظهر للمشاهد وكأنها بعيدة من إحتمال أن تكون كتابات لما تحمله من طابع زخرفي [1].

وفيما يُعنى بفنون الكتاب، فقد أخذت أساليب الزخرفة تبرز أيضاً بصورة واضحة، دقيقة وجميلة ولاسيما في تزيين وتذهيب المصاحف، فأصبحت فواتح المصاحف أي (سورة الفاتحة و أول سورة البقرة) تزخرف بأشكال هندسية

(1) نخبة من الباحثين العراقيين: حضارة العراق، ج 9، بغداد، 1985، ص 466.



ونباتية ملونة و مذهبة تحيط بالكتابة، وتملأ جميع الفراغات الموجودة في الحواشي [1]. وكانت البداية مُنصبّة على زخرفة وتذهيب القرآن الكريم ثم شمل ذلك أغلب الكتب الأدبية والعلمية، وغالباً ما كانت هذه الزخارف ليس لها صلة بالموضوع، وإنما كانت وظيفتها تزيينية جمالية فقط [2].

أن الطابع الزخرفي لفنون الكتاب كان يحمل في طياته دلالات تزيينية واضحة، تجذب نظر المتلقي اليها، وتعمل على فرض شد بصري ضمن رؤية زخرفية تنطوي على قيمة بنائية متفردة، ولذلك كانت إسلوبية المزخرف والمصمم الإسلامي، تعمل على تشييد فواصل بصرية، تتصل مع بعضها، وتنفذ على مساحات إشتغال متنوعة الخامات والتقنيات، بغية الوصول إلى مستوى من التلقي يَدعم حالة الرضا والقبول والاستمتاع بالنزعة الزخرفية المنفذة.

كما ويعبر فن الخزف عن أروع ما ترك لنا الفنان المسلم. "إذ أفرغ عصارة فكره وذهنه في إنتاج خزف له بريق الذهب" [3].وهنا وجدت الزخرفة مساحة اشتغال أخرى تمثلت بالخزف الإسلامي، فظهرت الزخارف البارزة والزخارف المحفورة، وغالباً ما كانت الزخارف تنفذ على الخزف فوق الطلاء أو تحته أو تكون مرسومة بالبريق المعدني أو يُشق سطح الخزف، مما يُحدث فراغات صغيرة تُملأ بالألوان. وعليه فأن أهمية الخزف الإسلامي لا ترجع إلى تقنياته فقط بل أيضاً إلى زخارفه التي تختصر جمالية الفن الإسلامي [4].

كما إمتدت الفنون الزخرفية إلى مجالات أخر كالألواح الخشبية التي تُستخدم في صناعات مختلفة كالأبواب والشبابيك بأسلوب الحفر على الخشب والذي أتخذ مكانة خاصة في الفن الإسلامي، وامتدت أيضاً إلى التحف المعدنية

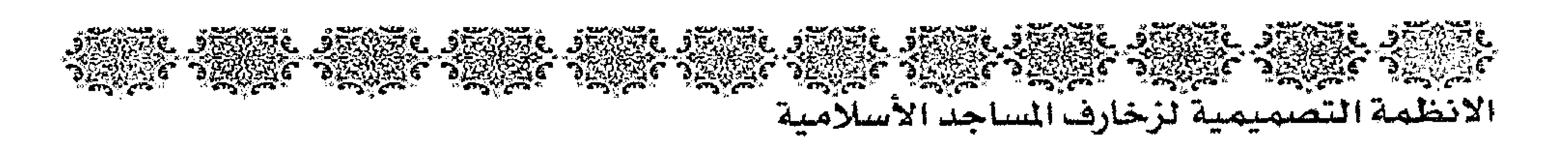
---

(1) نفسه، ص 460.

(2) إيناس حسني: أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، مصدر سابق، ص 71.

(3) محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الإسلامية، مصدر سابق، ص 149.

(4) بركات محمد مراد: الإسلام والفنون، مصدر سابق، ص541.



والى مواد وخامات آخر كالزجاج والبلور والعظم والعاج وجميعها عبّرت عن خيال إبداعي خصب [1].

كما مثّل فن المنسوجات مساحة اشتغال مهمة للزخارف بشتى أنواعها، إذ تطورت صناعة المنسوجات وزخرفتها في العصر الإسلامي تطوراً منتظماً غير فجائي، فبدأ الاستغناء عن الرسوم الآدمية والحيوانية التي كانت سائدة في الفنون السابقة على الإسلام، وإزداد الميل للزخارف الهندسية والنباتية، كما لعبت الكتابة دوراً هاماً في هذه الصناعة، مما عزز من تفرد هذا الفن باسلوب مغاير تماماً للأساليب المتبعة في فنون المنسوجات في البلاد الأخرى[2].

كما بلغت الزخارف ذروتها الفنية في صناعة السجاد، إذ أخذت الزخارف الهندسية تؤطر الموضوعات أو تملأ الحواشي والأطراف، وأُستخدمت الزخارف النباتية وبعض العناصر الحيوانية التي إتخذت أشكالاً هندسية محوّرة تتماشى مع العقيدة الإسلامية كالغزال، والجمل والطاووس [3].

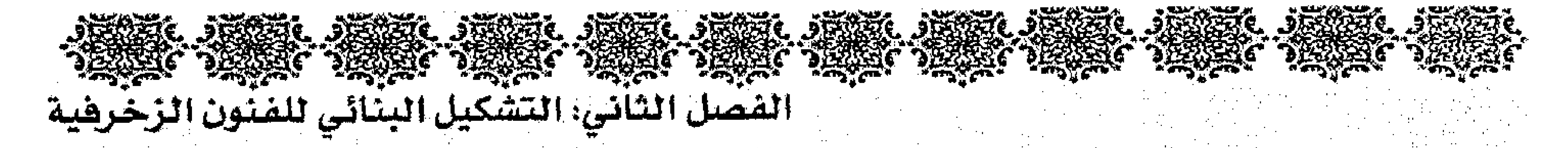
كما شغلت الزخرفة مساحات ضخمة وواسعة في العمارة الإسلامية عبر العصور التاريخية، إذ ظهر ميل واضح نحو الفنون الزخرفية منذ العصر الأموي (41 -132هـ/661 -749م) حينما برز الإهتمام بتزيين العمائر الدينية والمدنية[4]، وظل ذلك الإهتمام قائماً حتى بعد سقوط الدولة الأموية وقيام الدولة العباسية (132 -447هـ / 750 -1055م)، ففي المرحلة الأولى بقيت التأثيرات الأموية سائدة، أما في المرحلة الثانية، فقد أدت الزخارف دوراً كبيرا في تزيين

(1) للمزيد ينظر: الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي ؛ أصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 276 -.288.

(2) بركات محمد مراد: الإسلام والفنون، مصدر سابق، ص 539.

(3) بركات محمد مراد: الإسلام والفنون، مصدر سابق، ص 539.

(4) عبد الرضا بهية داود: الأسس الفنية للزخارف الجدارية في المدرسة المستنصرية، مصدر سابق، ص14.



العمائر وخصوصاً في مدينة (سامراء) [1]. كما شاع استخدام الزخارف على العمائر الإسلامية في العصور اللاحقة حتى صار الفن الزخرفي الإسلامي عالماً واسعاً تميزت به الفنون الإسلامية.

فمنذ أن ظهر (المسجد) أخذ الفن المعماري الإسلامي عموماً، وفن الزخرفة الإسلامية خصوصاً، طريقهما إلى النمو والازدهار، فحين تطلبت العقيدة بيوتاً لممارسة العبادة، سرعان ما أصبحت تلك البيوت مجالاً للتفنن والإبداع[2].إذ أخذ الفنان المسلم ينشر زخارفه النباتية والهندسية والكتابية داخل تلك الأبنية وخارجها، لتزيينها من جانب، ومن جانب آخر ليعمل على تشتيت البناء وتخفيف ثقلهِ، لينفتح على وسط آخر أقل مادية وأكثر شفافية وهو ما يرتبط بالمطلق [3]. فالتزيين الديني في الإسلام يعبر عن روحانية مؤكدة، فهو يربط السكون باللانهائية، ويشّكل حلقة وصل بين العالم المادي والعالم المطلق، من خلال النماذج التزيينية المنسجمة، والألوان البراقة المشرقة والتي تُظهر تقنية متقدمة للتعبير عن الكمال المركزي ووسيلة للوصول إلى الجمال السامي [6].

لذا فقد تفنن المسلمون في بناء وتزيين عمائرهم الدينية والمدنية، وصارت ذات أشكال جديدة، وزينت بأنواع متعددة من الزخارف، كـ (الزخارف الحجرية) القائمة على حفر المساحات الجدارية، و (الزخارف الجصية) التي ظهرت على جدران الأبنية والنوافذ وبعض العناصر المعمارية كوسيلة من وسائل التحلية في العمارة الإسلامية، وقد وجدت آثار لهذا النوع من الزخارف في العصر

---

(1) محمد حسين جودي: إتخاذ التراث كمدخل لتدريس الفن، مصدر سابق، ص 105.

(2) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، مصدر سابق، ص 69.

(3) مجيد حميد حسون خضير: الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي، مصدر سابق، ص 85 -86

(4)Wade, David: Pattern in Islamic Art,1st Edition, Studio Vista, London, 1976, p. 7.

الأموي والعباسي ولاسيما في بيوت مدينة (سامراء) وقصورها، ثم أخذت بالتطور تدريجياً حتى بلغت درجة عالية من الإتقان والإبداع، فضلاً عن (الزخارف الآجرية)، إذ برع المعماري المسلم في تحقيق زخارف آجرية تبهر الناظر إليها عن طريق الانحراف المتعاكس لصفوف الآجر والتي ينتج عنها تزيينات مختلفة، كما برع في تجميع قطع الآجر المستطيلة وترتيبها عمودياً وأفقياً بطريقة تشبه نسيج الحصير مكوناً زخارف ذات طابع هندسي تعرف بالزخارف الحصيرية، ولابد من الإشارة إلى أن الفنان المسلم قد عمد إلى تنفيذ زخارفه هذه بإسلوب الحفر الغائر أو البارز حسب مادة البناء [1]. كما استعمل القاشاني (الآجر المزجج) أو ما يسمى بـ(البلاط المزجج) في تزيين عمائره والذي يكون على شكل قطع معينة تدخل بعمليات متعددة، وذات ألوان مختلفة، تسهم في إضفاء الجانب الجمالي للأبنية، وتجلت عبقرية الفنان المسلم أروع ما تجلت في عمل الفسيفساء، من خلال تكوين رسوم مختلفة بواسطة قطع صغيرة، أو فصوص مختلفة الألوان تثبت بجوار بعضها البعض، وقد تكون هذه الفصوص أو القطع من الحجر الطبيعي الملون، أو من الصدف، أو من الزجاج وأحياناً من الأحجار الكريمة، والتي تثبت بواسطة الجص أو الملاط[2].

---

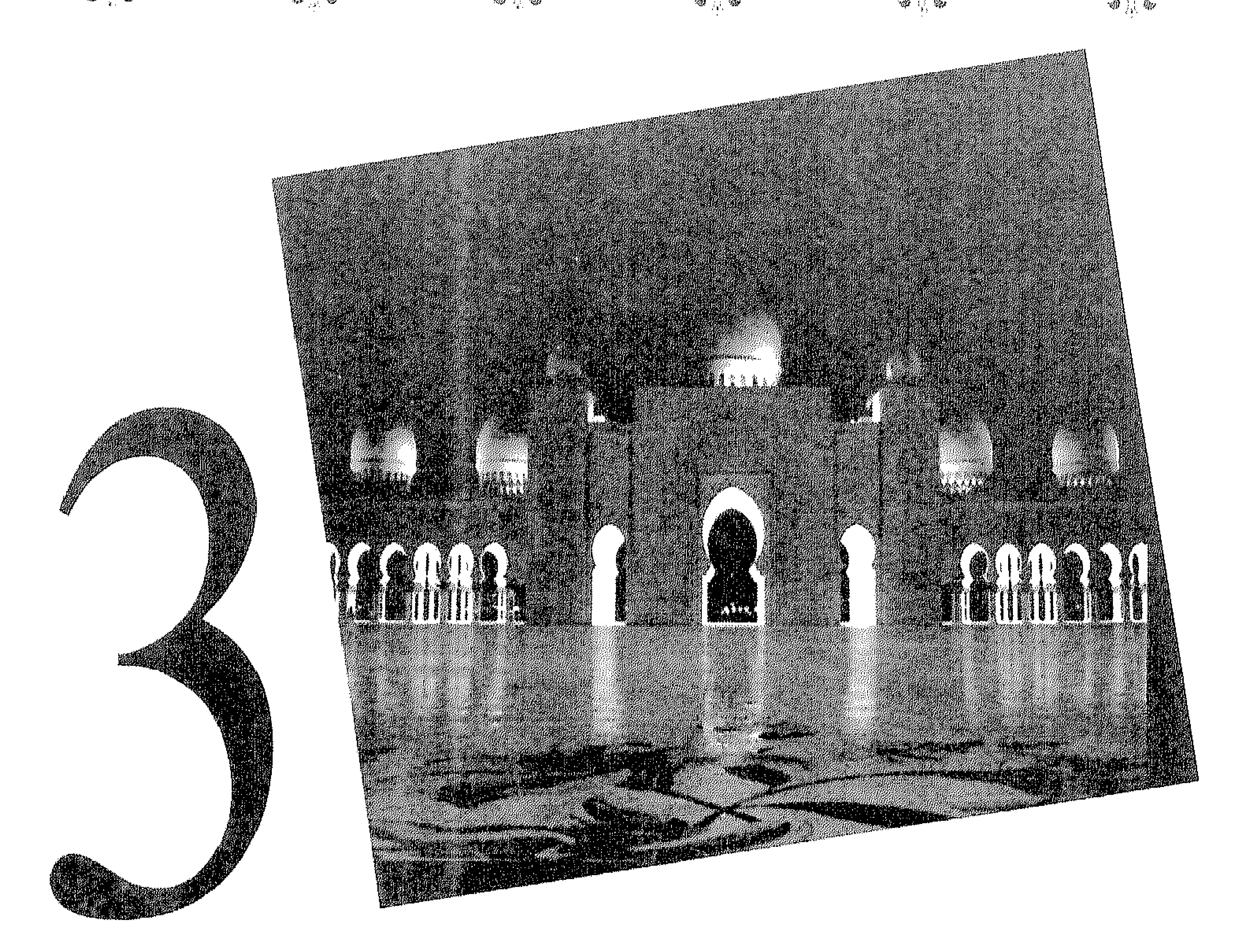
(1) شريف يوسف: الزخارف والزينة في العمارة العربية الأسلامية، مصدر سابق، ص 5 -6. وكذلك ينظر: (الباشا، حسن: مدخل الى الاثار الاسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1979، ص103 -106).

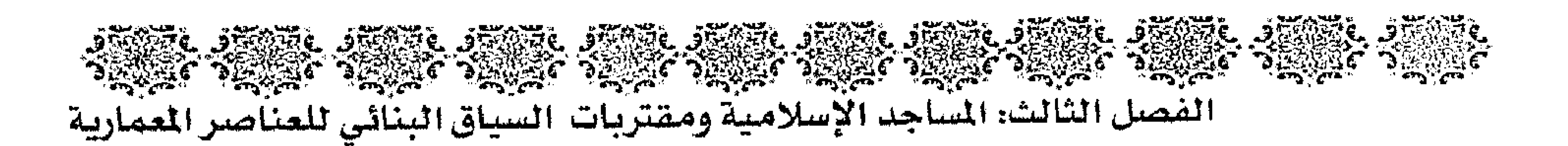
(2) شريف يوسف: الزخارف والزينة في العمارة العربية الأسلامية، مصدر سابق، ص 6 -7.



الفصل الثالث

المساجد الإسلامية ومقتربات السياق البنائي للعناصر المعمارية





الفصل الثالث

المساجد الإسلامية ومقتربات

السياق البنائي للعناصر المعمارية

نبذة عن تاريخ العمارة:

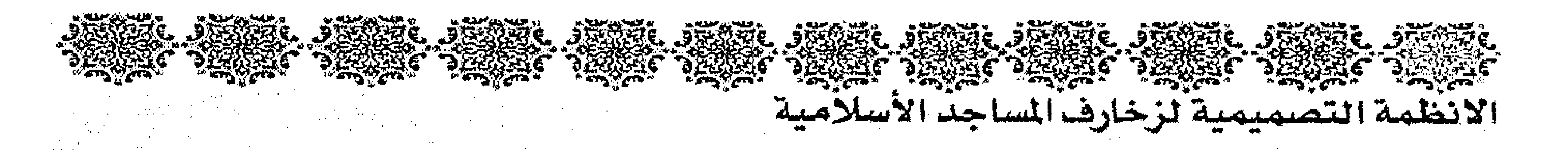
نشأ فن العمارة ومنذ القدم نشأة طبيعية بسيطة عندما إضطر الانسان الى الالتجاء الى الكهوف والمغارات للاحتماء من الوحوش الضارية، ومن سطو أخيه الانسان، فضلا عن تأثيرات الجو من برد وعواصف ورعد، ممالايقوى على احتماله، فلجأ الى تلك الكهوف والاكواخ والخيام، والتي مثّلت الاصول الأساسية الثلاثة لمسكن الانسان ومنها تطورت فنون العمارة على إختلاف أنواعها في بقاع الارض المترامية[1].

فاذا إنتقلنا الى عمارة الحضارات القديمة كحضارة وادي الرافدين ووداي النيل، نجد أن التصميمات المعمارية قد إرتقت في بلاد مابين النهرين، إذ شيد السومريون (3500 ق.م)، الأبنية كالقصور والأبراج والمعابد التي إتخذت أشكال الهياكل الهرمية ذات المنحدرات المتدرجة والتي تعرف بالزقورات (ziggurat)، شكل (41)، كما إستمر الأكديون والآشوريون والبابليون من بعدهم إلى أن اصبح للعمارة الرافدينية مميزات خاصة ومعروفة بأبنيتها ذات

---

(1) توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة والفنون في العصور الاولى، ج 1، ط 2، المطبعة الفنية الحديثة، 1970، ص 30.

(❖) الفناءات: جمع فناء، وهو الفراغ المكشوف والمحدد بواسطة حوائط أو اسوار.(محمد حسين جودي: العمارة العربية الاسلامية، خصوصيتها، ابتكاراتها، جمالياتها، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 1998، ص 61).



الفناءات (*) المتعددة المبنية بمادة الطين واللبن والطابوق المفخور، واستخدام الطابوق المزجج لغرض الزخرفة، كما جرى استخدام بعض العناصر المعمارية كالقبة (*) لتسقيف الحجرات الصغيرة، والعقود (**) الدائرية، والحوائط والفتحات[1].

كما نجد أن الحضارة المصرية التي إمتازت بعراقتها أيضا تُعد من المراجع الضخمة للعمارة وتطورها في مختلف نواحي تكوينها، إذ استخدم المصريون في بناء عمائرهم الحجر، مما جعل آثارهم شاخصة أكثر من البلدان التي إستخدمت الطين في الإنشاء [2]. وقد إمتازت عمائرهم بإحتوائها على صالات واسعة مضاءة بشكل فني، ومحمولة على أعمدة(***)، إذ إستعار المصريون القدماء في تجميل أعمدتهم أشكال الأزهار التي وجدت في وادي النيل، مما جعل تلك الاعمدة تحمل أسماء تلك الأزهار والنباتات كنبات البردي، وزهرة

(*) القبة: بناء دائري المسقط، مقعر من الداخل، مقبب من الخارج، وهي أحد الأشكال التي أستخدمت في تغطية أسقف الكثير من المباني على مر العصور.(يحيى وزيري: موسوعة عناصر العمارة الاسلامية، ج2، ط2، مكتبة مدبولي، 2005، ص 79).

(**) العقود: جمع عقد، وهو عنصر معماري مقوس يعتمد على نقطة ارتكاز واحدة أو أكثر، ويُشكل عادة فتحات البناء أو يحيط بها.(يحيى وزيري: موسوعة عناصر العمارة الاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص61).

(1) للمزيد ينظر: شيرين احسان شيرزاد: لمحات من تاريخ العمارة والحركات المعمارية وروادها، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،1986، ص 11 -12. وكذلك: (عفيف بهنسي: الفن عبر التاريخ، الفن الحديث العالمي، د.ت، ص 44 -45).

(2) شيرين إحسان شيرزاد: لمحات من تاريخ العمارة والحركات المعمارية وروادها، مصدر سابق، ص15.

(***) الأعمدة: جمع عمود، وهو مايُدعم به السقف أو الجدار، ويتكون من الناحية المعمارية من ثلاثة أجزاء وهي القاعدة والبدن والتاج.(يحيى وزيري: موسوعة عناصر العمارة الاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص49).

اللوتس، والنخيل[1]. ومن أهم المعالم المعمارية المصرية هي الاهرامات شكل (42)، والتي بنيت لتكون مقابر لملوك مصر، والمصاطب والتي تمثل أيضا مقابر الامراء المصريين وكبار رجال الدولة، فضلاً عن المعابد التي اقيمت للآلهة [2].

أما أهم ماتميزت به العمارة الإغريقية فهو طابعها المميز المعروف بطرزها الثلاثة نسبةً الى الأعمدة وتيجانها وهي(الطراز الدوري، والطراز الأيوني، والطراز الكورنثي)، شكل (43) وعادة مايسمى كل طراز بالنظام [3].

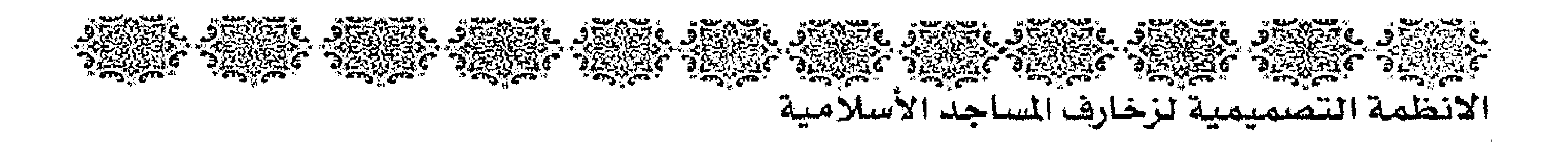
ويمثل (الطراز الدوري) أقدم الطرز الإغريقية وهو يتكون من الحامل والمحمول، أي من الأعمدة والبناء، ويجمع مظهره بين البساطة والقوة، فالبدن ذو قنوات محفورة، والعمود غليظ من الأسفل، ويقل غلظاً كلما إرتفع الى الأعلى، وليس له قاعدة، أي إنه يرتكز على أرضية المبنى مباشرة، وهو ذو قطر مستدير، أما (الطراز الأيوني)، فإنه يتصف بالدقة والتعقيد والتفنن في التزيين، ويبقى طراز البناء واحداً ولكنه يختلف عن الطراز الدوري في التفاصيل الفنية، وارتفاع العمود الملحوظ، وقاعدته المستديرة، فضلاً عن (الطراز الكورنثي) والذي يمثل تطويراً للطراز الأيوني وإن كان يختلف في بعض الحليات والنسب، إذ أُستخدم في تزيين تاج أعمدته ورق الأكنتس الذي اشتهرت به بلاد اليونان[4]،

(1) عفيف بهنسي: الفن عبر التاريخ، مصدر سابق، ص 30 -32. وكذلك ينظر: (الزعابي، زعابي: الفنون عبر العصور ؛ نشاة الفنون وتطورها حتى القرن التاسع عشر الميلادي، مصدر سابق، ص 35).

(2) شيرين إحسان شيرزاد: لمحات من تاريخ العمارة والحركات المعمارية وروادها، مصدر سابق، ص15.

(3) توفيق احمد عبد الجواد: تاريخ العمارة والفنون في العصور الاولى، ج1، مصدر سابق، ص 215.

(4) عفيف بهنسي: الفن عبر التاريخ، مصدر سابق، ص 58 -59.



شكل (43). ومن أشهر الأمثلة لفن العمارة الاغريقية هي المعابد، خاصة (معبد البارثينون) الذي يعبر عن المثل الاعلى لفن العمارة اليونانية [1]، شكل (44).

وفيما يخص العمارة الرومانية فقد اشتقت عناصرها من الاغريق، ومن الحضارات السابقة الأُخر، ومع ذلك فقد طبعها الرومان بالطابع الروماني وكوّنوا فناً إمبراطورياً، طُبقت قواعده وأساليبه في سائر أنحاء إمبراطوريتهم الواسعة [2]. فاستخدامهم للطرز الاغريقية الثلاثة (الدوري،والايوني،والكورنثي)، يؤكد على أن العلاقة كانت واضحة مع الفن الاغريقي، فما زال البناء يعتمد على الأعمدة الحاملة وكتلة البناء المحمول [3]، فضلاً عن استخدام الاقواس والعقود والقباب والاهتمام بالمظهر الخارجي والفراغ الداخلي ومن أشهر المعالم الرومانية هي المعابد كـ(معبد البانثيون) في روما، والأبنية المدنية كالقصور والحمامات والملاعب والمسارح وأقواس النصر والأعمدة التذكارية والجسور، مما جعل العمارة الرومانية تمتاز بالضخامة [4].

ولكن عظمة (روما) لم تدم طويلا، مما فتح المجال أمام المعماريين البيزنطيين، إذ اتقن مهندسو (بيزنطة)، التراث الذي خلفه لهم الرومان، وغيّروا من نظمهم ونظرياتهم في فن البناء [5]. وأصبحت أبنيتهم ذات شخصية مستقلة وبارزة، حيث امتازت العمارة البيزنطية بمميزات منها: الخفة والتخطيط الحر،

---

(1) توفيق احمد عبد الجواد: تاريخ العمارة والفنون في العصور الاولى، ج1، مصدر سابق، ص 216 -217.

(2) نفسه، ص 273.

(3) عفيف بهنسي: الفن عبر التاريخ، مصدر سابق، ص73.

(4) شيرين إحسان شيرزاد: لمحات من تاريخ العمارة والحركات المعمارية وروادها، مصدر سابق، ص23.

(5) توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة والفنون في العصور الاولى، ج1، مصدر سابق، ص 17.

واستخدام المساند أو الدعامات الحاملة للسقوف (الأكتاف)(*)، وتغطية السقوف بالقبوات (**) الخفيفة بدلاً من القباب الثقيلة الضخمة التي كانت تستخدم في (روما)، واستخدام الفسيفساء في تزيين الجدران مقلدين بذلك الاشوريين، فكل تلك العوامل ساعدت على تكوين طرازاً خاصاً بالعمارة البيزنطية، وتعد (كنيسة آياصوفيا) شكل (45)، أروع مثال لهذا الطراز[1].

من هنا، نجد أن الجذر التاريخي لفن العمارة قد تطور وشهد تحولاً شكلياً واضحاً عبر الحقب التاريخية للفن، فعلى الرغم من التأثير والتأثر الفني (لاسيما المعماري) القائم بين الحضارات المختلفة الاّ أن كل حضارة استطاعت أن تكون طرازاً معمارياً قائماً بذاته وله خصوصية تميّزه عن طراز الحضارات الأُخر السابقة واللاحقة، وهذا ماسنشهده في فن العمارة الاسلامية، التي إستمدت بواعث بنائها من الطرز المعمارية السابقة لها، والتي أصبحت في ظل الاسلام ذات شخصية متميزة مستمدة من التقاليد والفلسفة الاسلامية.

(*) الاكتاف (الدعامات): وهي ركائز العقود الحاملة للسقوف، وتحل محل الاعمدة في بعض الابنية. للمزيد ينظر: (عاصم محمد رزق:معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية مصدر سابق، ص 253).

(**) القبوات: جمع قبو، وهو سقف مقوس ذو اشكال مختلفة، يستخدم في تغطية الابنية، ولاسيما الحجرات والممرات والمداخل والايوانات والاروقة، ومما ساعد على شيوع هذه الاسقف المقوسة، هو عدم تعرض سطوحها المنحنية لأشعة الشمس بالقدر الذي تتعرض له السطوح المستوية. للمزيد ينظر:(عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 231 – 232).

(1) شيرين احسان شيرزاد: لمحات من تاريخ العمارة والحركات المعمارية وروادها، مصدر سابق، ص 29.



العمارة الإسلامية:

"إن العرب قبل الاسلام لم تكن لديهم سوى مفاهيم بسيطة عن فن البناء، وأنهم لم يجلبوا للبلاد المفتوحة سوى البسيط من العناصر المعمارية، وإن أغلب مفاهيهم كانت تعبر عن احتياجاتهم" [(1)].

إلاّ أنه إجتمعت فيما بعد بعض الظروف والمؤثرات التي أثرت على العمارة والفنون الاسلامية الأُخر تمثلت بفتوحات الاسلام في بلاد متحضرة شرقاً وغرباً، واتساع نطاق الامبراطورية الاسلامية، والبواعث الدينية والنظم السياسية والاجتماعية والتشريعة التي أوجدها الاسلام، وفنون الامم العربية التي استوطنت أطراف الجزيرة والتي جاورت الامم المتمدينة وتأثير هذه الفنون على فنون العرب قبل الاسلام، ثم ظهور الطرز المعمارية الأسلامية الأولى في سوريا وبغداد وسامراء، فضلاً عما تم نقله من أساليب معمارية الى الطرز الاسلامية اللاحقة[(2)].

أي "بعد ان تم للعرب المسلمين الاستقرار في البلاد التي رفعوا فوقها رايتهم، بدأت عماراتهم تظهر للعيان هنا وهناك، وأصبح لهذه العمائر شخصية معروفة وظاهرة، تختلف من حيث الاسلوب والطراز عن تلك التي وجدوها قائمة في البلاد التي تم لهم فتحها" [(3)]. إذ أصبحت القباب أكثر علواً وظهوراً، والأعمدة أكثر رشاقة، وأُدخلت أنواع مختلفة من العقود، فضلاً عن الأشكال القوسية التي تعلو النوافذ والابواب، كما أُدخلت عناصر معمارية أخرى كالمئذنة (المنارة)[(*)]،

---

(1) بركات محمد مراد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص372.

(2) توفيق احمد عبد الجواد:تاريخ العمارة والفنون الاسلامية، ج3، المطبعة الفنية الحديثة، مكتبة الانجلو المصرية، 1970، ص 19 -20.

(3) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1980، ص 7.

(*) المئذنة (المنارة): إسمان للمكان الذي يتم من خلاله الاعلام بدخول وقت الصلاة، وقد إستُخدم الاسمان في المشرق الاسلامي، اما في بلاد المغرب فيطلق عليها لفظ (الصوامع). (

والمحراب(❖❖)، وأُستخدمت الكتابات والاشكال الهندسية والنباتية لتكوين الزخارف والنقوش المعمارية والتي أصبحت ميزة تنعم بها العمارة الاسلامية أكثر من غيرها[1]. لذا " فأن أحد مظاهر الإبهار في العمارة الاسلامية هو تكاثر عناصرها وتعدد أشكالها في الأبنية الى حد يصعب معه الاهتداء الى عناصر يتماثل بعضها مع بعض تماثلاً كاملاً " [2].

من أبرز تلك العناصر المعمارية الاسلامية هي:

1. المئذنة:

ربما كانت المآذن من أهم العناصر المعمارية الاسلامية التي تعطي للمسجد شخصيتهِ المتميزة، ولم يكن للمساجد الاولى التي أنشئت في عهد النبي محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) والخلفاء الراشدين مآذن[3]. حيث كان النبي الكريم محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) يأمر بأن يؤذن للصلاة من أعلى سطح يجاور المسجد أو أن يدعو المؤذن إليها من سور المدينة، ثم وجدت المآذن في العصر الأُموي، حيث أذن المسلمون للصلاة من ابراج المعبد الوثني القديم الذي أنشئ على

=

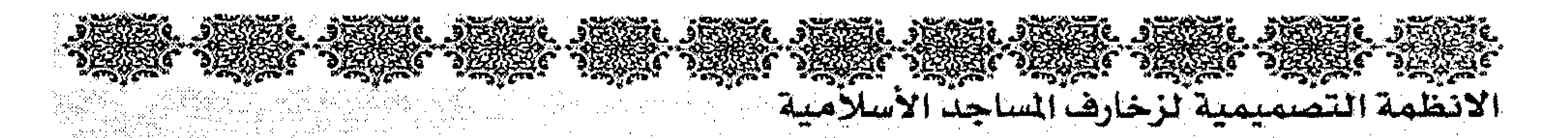
يحيى وزيري: العمارة الاسلامية والبئية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2004، ص 144).

(❖❖) المحراب: هو الحنية أو التجويف المعمول في جدار القبلة لتعيين اتجاهها. (يحيى وزيري: موسوعة عناصر العمارة الاسلامية، ج 2، مصدر سابق، ص 11).

(1) محمد حسين جودي: إتخاذ التراث كمدخل لتدريس الفن، مصدر سابق، ص 152. وكذلك ينظر (شيرين احسان شيرزاد: لمحات من تاريخ العمارة والحركات المعمارية وروادها، مصدر سابق، ص 31).

(2) بركات محمد مراد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص 378.

(3) الألفي،أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ اصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 127.



أنقاضه المسجد الأُموي، إذ كانت هذه الأبراج الأصل الذي بنيت على مثاله المآذن الأُولى في الاسلام، ثم تطورت وشاعت بعد ذلك (1).

وكانت المآذن في بداية الأمر على شكل أبراج مربعة، إذ إنتشر هذا الطراز في سائر البلاد الاسلامية، ثم أخذ شكلها يتطور ويختلف من بلد لآخر فهي من مربعة الى مخروطية وملوية ومثمنة واسطوانية وغيرها. كما في الشكل (46). واختلفت المآذن أيضا باختلاف مادة البناء المستعملة في كل اقليم، ففي اسبانيا ومصر وبلاد الشام والجزيرة، كان يستخدم الحجر، وفي المغرب والعراق وايران وافغانستان كان يستخدم الطوب، بينما في الهند أُستخدم الحجر والطوب على السواء (2).كما تطورت أساليب إنشاء وتحلية المآذن في العمائر الدينية بالزخارف الهندسية والنباتية والكتابات المتقنة والتي تعكس مدى اهتمام المسلمين بهذهِ العناصر المعمارية وعنايتهم بها (3).

2. القبة :

يرجح ان القباب الأولى نشأت في عمارة بلاد مابين النهرين، كما عُرفت في المباني الرومانية والبيزنطية، أما في العمارة الاسلامية فقد كان لأستخدامها رؤية خاصة، فهي لم تكن حلاً بيئياً ومناخياً ووظيفياً فقط، بل مثّلت إلى جانب ذلك رمزاً روحانياً، يرمز الى السماء وخاصة في المناطق المسقوفة من المسجد، إذ تمثل صورة مصغرة لما يراه المسلم من اتساع الافق من حولهِ واستدارة السماء من فوقهِ (4).

---

(1) زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 144.

(2) نفسه، ص 144 - 145.

(3) عيسى سلمان، وآخرون: العمارات العربية الاسلامية في العراق، ج2، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص 10.

(4) يحيى وزيري: موسوعة عناصر العمارة الاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 79.



وتعد قبة الصخرة التي شيدت في (72هـ) (691 -692م) أقدم نموذج للقباب الاسلامية [1]. ثم أستخدمت القباب بكثرة في العمارة الاسلامية، فلم تعد قاصرة على المساجد، بل امتدت الى الاضرحة والمشاهد وبعض الأبنية المدنية كمداخل الاسوار واماكن الاستراحة وفي تغطية الابراج الدفاعية [2].

كما "تعددت أشكال القباب في العمارة الاسلامية، كالقبة ذات الشكل الكروي، والبيضوي، والبصلي، والهرمي، والمضلع" [3]. وتنوعت أساليب تشكيلها وزخرفتها، بحيث تم الخروج بها عن مجرد وظيفتها الأصلية كإسلوب للتسقيف وتحولت الى عنصر جمالي خاص يتميز عن باقي عناصر العمارة الاسلامية بفضل أشكالها المتعددة وعناصرها الزخرفية المتنوعة مما جعلها تبلغ درجة من الرقي ميّزتها عن غيرها من القباب في الحضارات الأُخر [4].

3. الأعمدة:

"لم يكن للمسلمين طراز خاص من الأعمدة في أول الأمر، وكانوا يستخدمون الأعمدة المنتزعة من المباني الرومانية والبيزنطية القديمة. وبعد هذا الدور بدأ يظهر العمود الاسلامي الذي أخذ بالتدريج شكلاً يُميّزه عن الأعمدة في الطرز الأُخر، وكان أول هذهِ الأشكال أعمدة إسطوانية البدن ذات تيجان ناقوسية أو رمانية" [5].

---

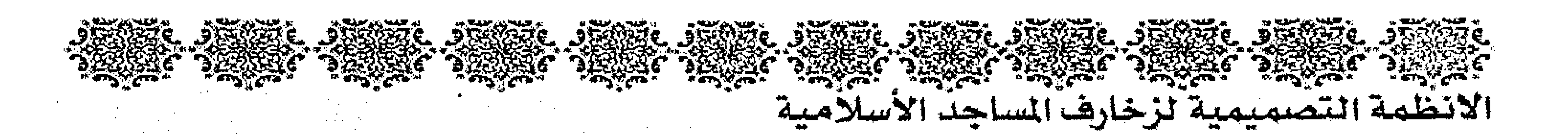
(1) الالفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛اصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 132.

(2) يحيى وزيري: موسوعة عناصر العمارة الاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 79.

(3) يحيى وزيري: العمارة الاسلامية والبيئة، مصدر سابق، ص 145.

(4) محمد حسين جودي: الفن العربي الاسلامي، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 2007، ص114.

(5) الالفي، أبو صالح: الفن الاسلامي، أصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 135.



ثـم تنوعـت أشـكال الأعمـدة الإسـلامية مـن حيـث البـدن مـابين الـدائري والمـثمن والمستطيل والنصـف الـدائري، والـتي ألصـقت بالجـدران للتـدعيم حينـا وللزخرفة حينا آخر شكل (47)، وخاصة عند استخدامها على جانبي الأبواب والمداخل وأركان المحراب [1]، كما تنوعت الأعمدة أيضا من حيث التيجان، حيث عرف المسلمون انواعاً مختلفة، كالأعمدة ذات التيجان البصلية، والناقوسية، والمزخرفة بصف من الزخارف النباتية والهندسية، أما قاعدة العمود المشهور في العمارة الاسلامية فكانت على هيئة ناقوس مقلوب الوضع [2].

وبذلك فقد تحولت الأعمدة الاسلامية من مجرد دعامات السقوف إلى تحف فنية بذاتها لما تحويه من عناصر زخرفية ذات اشكال متنوعة أعطتها طابعاً مميزاً.

4. العقود:

يرجح ان نشأة العقود ترجع الى بلاد مابين النهرين حيث كانت مادتها الاولى من الطين والآجر، ثم إتخذت العقود أشكالاً عديدة تفرعت عن نوعين أساسيين هما: العقد النصف الدائري، والعقد المدبب [3]. كما كان للعقد تزامن مع العمارة الاسلامية، إذ نجده في مختلف العمائر ولأغراض نفعية وجمالية وحسية حتى صار العقد رمزاً من رموز العمارة الإسلامية وميزة من مميزاتها [4].

(1) يحيى وزيري: موسوعة عناصر العمارة الاسلامية، ج 2، مصدر سابق، ص 49.

(2) زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 153.

(3) عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 190 - 191.

(4) المالكي، قبيلة فارس: العقد المدبب في العمارة العربية الاسلامية بين قصدية الابتكار وتلقائية الهدف، مجلة المورد، العدد4، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006، ص4.

وقد عرفت العمارة الاسلامية أنواعا كثيرة من العقود، إذ إستخدم المسلمون العقد النصف الدائري، والعقد المدبب، والعقد الشبيه بحدوة الفرس، والمخموس، وذو الفصوص، والمنفرج، والعقد المستقيم [1].

وقد دخلت الزخرفة الى هذا العنصر المعماري شأنه شأن العناصر المعمارية الأُخر، ففضلاً عن الدور الذي يؤديه العقد في رفع ثقل البناء المسلّط عليه، فأنه يؤدي وظيفة جمالية أيضا من خلال تحليتهِ بالزخارف المتنوعة [2].

5. المقرنصات:

بدأ استخدام المقرنصات [*] في العمارة الاسلامية في القرن (5هـ/11م)، ثم أقبل المسلمون بعد ذلك على إستخدامها إقبالاً كبيراً حتى صارت من أبرز مميزات العمارة الاسلامية في واجهات المساجد والمآذن وتحت القباب وفي السقوف وتيجان الأعمدة [3].

فالمقرنصات تُعد من المبتكرات المعمارية الاسلامية، إذ يشبه المقرنص الواحد إذا أُخذ مفصولاً عن مجموعته، المحراب الصغير او جزءاً طولياً منه،

---

(1) للمزيد من المعلومات عن كل نوع ينظر كل من المصدرين الآتيين:

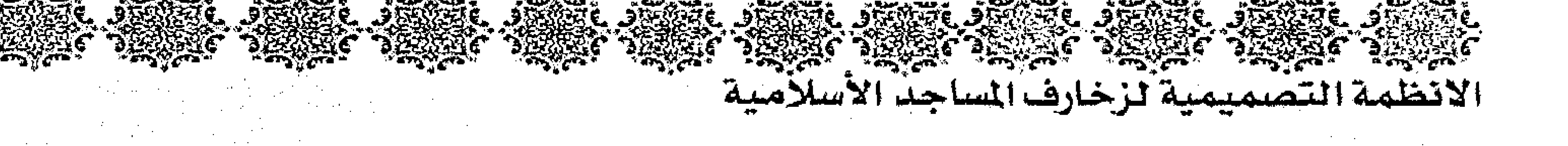
- الالفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ اصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 136 - 139.

- عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 191 - 203.

(2) العتابي، فرات جمال حسن: واقع تصاميم الزخارف الهندسية المنفذة على الآجر في جوامع بغداد الأثرية، رسالة ماجستير (غ،م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2004، ص 21.

(*) المقرنصات: حليات معمارية تشبه خلايا النحل تصف بعضها الى بعض، وتستخدم كعنصر زخرفي معماري، أو للتدرج من شكل لآخر، كالتدرج من السطح المربع الى الدائري الذي تقوم عليه القباب. (زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 152).

(3) نفسه، ص 152.



والذي يصف في صفوف مدروسة التوزيع والتركيب، حتى لتبدو كل مجموعة من المقرنصات في العمارة الا ـة وكأنها بيوت النحل [1].

فوجود هذا العنصر المعه ا في العمائر الاسلامية، جاء ليُحقق جانبين: الأول، تحويل البناء المربع الى دا ـن طريق عمل محاريب في الأركان، لتقوم فوقها القبة. والثاني، كحلية من خلال أشكالها التي تعكس مدى إهتمام المسلمين بالعناصر الزخرفية ولاسيما الهندسية منها والتفنن في استخدامها لتحقيق أهداف جمالية [2]، شكل (48).

6. المحراب:

"يُعد المحراب أحد العناصر المعمارية والزخرفية في تاريخ العمارة والفن الاسلامي"[3]. وقد وجدت فكرة المحراب عند المسلمين منذ السنة الثانية للهجرة، أي منذ أن إستقر إتجاه القبلة الى الكعبة المكرمة، بل لعل ذلك وجد منذ اللحظة الأولى التي وضع فيها أساس المساجد الاسلامية المبكرة[4].

وقد كانت المحاريب الأولى على هيئةٍ بسيطة، ثم تطورت في العصور الإسلامية المتلاحقة، وصار لها نوعان متميزان هما: المحاريب المسطحة، والمحاريب المجوفة، وصار للمحاريب المجوفة أنواع: فمنها ذو تجويف نصف دائري، ومنها ذو تجويف قائم الزوايا، ومنها كثيرة الأضلاع، كما تنوعت المواد

---

(1) يحيى وزيري: موسوعة عناصر العمارة الاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 135.

(2) الالفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ اصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 139 - 140.

(3) يحيى وزيري: العمارة الاسلامية والبيئة، مصدر سابق، ص 143.

(4) بلقيس محسن هادي: تاريخ الفن العربي الاسلامي، مطبعة التعليم العالي، بغداد، 1990، ص 48.

المستخدمة في بناء المحاريب، فأستخدم الحجر، والرخام، والخزف، والفسيفساء، والخشب لأدخال العناصر الزخرفية عليها[1].

ويُذكر أن المحاريب الأولى كانت بسيطة لانقش فيها ولازخرفة تتفق مع بساطة الدين الاسلامي ولكن بعد أن عظم شأن الدولة الاسلامية، أخذ المعمار المسلم يهتم بتزيين محرابهِ وتنميقهِ، فكساه بالرخام المختلف الألوان وطعّم أجزاءه بقطع الفسيفساء وأدخل عليه العناصر الزخرفية (النباتية والهندسية والكتابية)، حتى صار ذا شخصية فنية مستقلة تتميز بها المساجد الاسلامية[2].

7. **المنبر:**

يمثل المنبر[*] أحد العناصر المعمارية البارزة في المساجد الإسلامية، وقد بدأ بسيطاً في شكلهِ ثم أخذ يتطور شيئاً فشيئاً بتتابع العصور الاسلامية حتى أصبح على شكل مثلث جهتي الدرج الصاعد الى الأعلى، حيث الجلسة المعدة للخطيب، وقد يكون المنبر ثابتا أو متحركا [3].

وتتنوع المنابر من حيث مادة إنشائها، كالمنابر الخشبية والرخامية والحجرية، كما تتنوع أساليب تزيينها وزخرفتها، إذ وهب لها الفنان المسلم عقله وفكره، لتكون رائعة في نقوشها، دقيقة في صنعها، حتى مثلت تحفا فنية بذاتها[4].

---

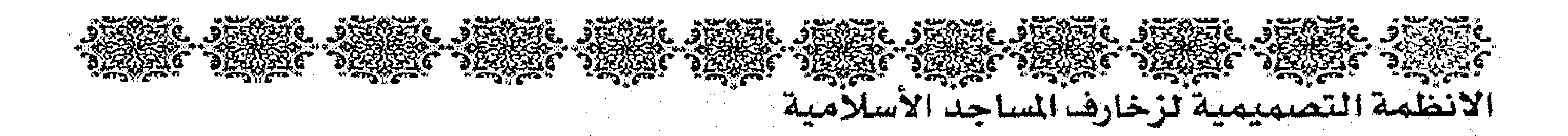
(1) يحيى وزيري: موسوعة عناصر العمارة الاسلامية، ج 2، مصدر سابق، ص 11.

(2) محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 74.

(*) المنبر: اشتقت كلمة المنبر من (نبر) أو (إنتبر)، بمعنى ارتفع والمنبر هو مرقاة الخطيب، وهو منصة مرتفعة تتسع لجلوس الخطيب. (الايوبي، عبد الرحمن نورجان: رسالة وجيزة في المساجد الاسلامية، مصدر سابق، ص7). وكذلك ينظر:(يحيى وزيري: موسوعة عناصر العمارة الاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 27).

(3) يحيى وزيري: موسوعة عناصر العمارة الاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 27.

(4) محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 78.



8. المداخل والبوابات:

"لقد لعبت المداخل دوراً هاماً في تكوين واجهات العمائر الاسلامية، وكونّت عنصراً معمارياً وزخرفياً بالغ الأهمية، غالباً ما إرتفعت أطره وعقوده وحناياه حتى بلغت علو جدران الواجهة أو جاوزتها"[1].

إذ تميزت المداخل في العمائر الاسلامية بشكل فريد، حيث تكون قمة المدخل عادة ربع كروية ومحمولة على مقرنصات أو نصف قبة، وتحوي في داخلها على الأبواب المصنوعة من الخشب المُطعم بالنحاس والذهب أحيانا والمزخرفة بالزخارف المحفورة النباتية والهندسية[2]، فضلاً عن توظيف بعض العناصر المعمارية في عمل زخارفها كالأقواس الملونة والمتداخلة والحليات الحجرية الجصية وبشكل خاص (المقرنصات)، وكذلك إستخدام الفسيفساء والرخام والخزف في تزيينها مماجعلها من العناصر المعمارية البارزة في العمائر الاسلامية. أما البوابات فهي غالبا ماتوجد بالأسوار الخارجية للمدن قديما وللمباني حديثا، وهي غالبا ماتكون مصنوعة من الحديد او الخشب[3].

9. الصحن (الفناء):

يُعد الصحن أو الفناء من العناصر المعمارية الثابتة والمتواجدة باستمرار في العمائر الاسلامية سواء الدينية كما في (المساجد)، أم المدنية كما في (المساكن)[4].

وقد ظهر أول إستخدام لهذا العنصر في الاسلام في منزل النبي الكريم محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) ومسجده في المدينة المنورة سنة (622م)، حين

---

(1) عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 267.

(2) محمد حسين جودي: الفن العربي الاسلامي، مصدر سابق، ص 121.

(3) يحيى وزيري: موسوعة عناصر العمارة الاسلامية، ج 1، مصدر سابق، ص 11.

(4) يحيى وزيري: العمارة الاسلامية والبيئة، مصدر سابق، ص 111.

كان يُصلي فيه بالمسلمين، ويجتمع معهم لتدارس شؤون الاسلام، ثم أخذ هذا العنصر يتطور حتى أصبح الحلقة الرابطة المميزة لكل العمائر الإسلامية الدينية والمدنية، ومركز الجذب، كونهُ يمثل قلب المبنى وجوهره، والذي تطل عليه الحجرات من جميع جهاتهِ بألوانها وزخارفها وحليتها، وقد إهتم المعمار المسلم بفناءات أبنيتهِ ولاسيما المساجد، من خلال تجميل أرضيتها الحجرية او الآجرية أو الرخامية بالزخارف المختلفة وتزويدها بأحواض الماء (النافورات)، مما جعل من تلك الفناءات بمثابة حديقةٍ فيحاء وفردوساً أرضياً [(1)].

10. الايوان:

يبدو ان ظهور الايوان[(*)] يرجع الى حضارة وادي الرافدين قبل أي حضارة أخرى، كما استخدمهُ العرب قبل الإسلام، إلّا إنه في ظل الاسلام، أصبح يمثل حجر الزاوية في تخطيط الأبنية الإسلامية، وميزة هامة من ميزاتها، وخاصةً في المساجد، فقد زادت الأواوين إرتفاعاً عما كانت عليه سابقاً [(2)]. وأصبحت تؤدي مختلف الأغراض، فهي تُتخذ كمصلى أو قاعة للدرس أو للمطالعة، وفوق كل هذا، فانها مثلت أهم العناصر المعمارية التي أسهمت في تنويع أشكال العقود في العمارة الاسلامية، وتوزيع كتل البناء بشكل إيقاعي متوازن، فضلاً عن انها

---

(1) محمد حسين جودي: العمارة العربية الاسلامية؛ خصوصيتها، ابتكاراتها، جماليتها، مصدر سابق، ص 62 - 63.

(*) الايوان: وحدة معمارية مربعة أو مستطيلة، ذات سقف مقبب أو مسطح، تحيط به ثلاثة جدران فقط، أما الجهة الرابعة فهي مفتوحة بعقدٍ (أياً كان نوعهُ) على صحن المبنى. (عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 21).

(2)للمزيد ينظر: محمد حسين جودي، العمارة العربية الاسلامية ؛ خصوصيتها، ابتكاراتها، جماليتها، مصدر سابق، ص 63 -65.

تقبلت أنواع الزخارف بكافة موادها وأشكالها شأنها شأن العناصر المعمارية الأُخر[1] شكل(49).

11. الأروقة :

إستخدم العرب الاروقة[*] قبل الاسلام، ثم أستحدث إستخدامها في العهد الاسلامي، فظهرت في بيوت وقصور مدينة سامراء وبغداد، كما ظهرت في المساجد أيضاً، لتوفير مساحات مظللة تحيط بالصحن، تحمي المصلين من حرارة الشمس والأمطار، وتسهل السير والتنقل من خلالها، وهنا ظهر أيضاً دور المعمار المسلم في جعل هذا العنصر المعماري يؤدي غرضاً جمالياً فضلاً عن أغراضهِ الوظيفية من خلال إستغلاله لمختلف العناصر الزخرفية والمواد الانشائية [2].

كما مثلت النوافذ والابواب، والارضيات، والاسقف، والشرفات، والمشربيات (التي هي عبارة عن شرفة بارزة عن جدار المبنى، تلعب دور النوافذ في الطوابق العليا)، عناصراً معمارية هامة شأنها شأن العناصر المعمارية الأُخر السالفة الذكر[3]. والتي وظفها المعمار المسلم في أبنيتهِ المختلفة لأداء اغراضاً

---

(1)عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 22.

(❖) الاروقة: جمع رواق، وهو الساحة المحصورة بين صفين من الأعمدة، أو بين صف أعمدة وجدار، بشرط أن تكون موازية لجدار القبلة أو ممتدة من الشمال الى الجنوب، أما إذا كانت متعامدة على جدار القبلة أو ممتدة من الشرق الى الغرب قاطعة للمحراب، فهي بهذهِ الحالة تمثل المجاز الذي أطلق على الطرقة الموصلة بين مدخل المسجد وبين صحنه. (عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية ، مصدر سابق، ص 125).

(2) محمد حسين جودي: العمارة العربية الاسلامية ؛ خصوصيتها، ابتكاراتها، جماليتها، مصدر سابق، ص 65.

(3) للمزيد من المعلومات عن هذه العناصر ينظر: (يحيى وزيري: موسوعة عناصر العمارة الاسلامية، ج1، مصدر سابق، ص39 -95)، وكذلك: (يحيى وزيري: موسوعة عناصر العمارة الاسلامية، ج3،ط2، مكتبة مدبولي، 2005، ص11 -95).



وظيفية وجمالية، كونها مثلت مساحات واسعة، لعبت فيها العبقرية الإبداعية الاسلامية دورها.

المساجد الاسلامية:

نشأ فن العمارة الاسلامية في المساجد أولاً، وفيها ولد، وفي رحابها نما وترعرع فعمارة المسجد نشأت تلبية لحاجة دينية، إذ ارتبط المسجد بالدين، أي أن وجوده كان يصب في خدمة العبادة. ثم أصبحت المساجد فضلاً عن وظيفتها في العبادة، محاكم للقضاء ومدارس للعلم ومنتديات للمشاورات السياسية [3].

فحين اتخذت المساجد لتأدية الكثير من المهام التي تخدم الاسلام، زادت عناية المسلمين بها، إذ كانت المساجد الأولى عبارة عن أبنية بسيطة ليس لها أي نزوع الى إتقان فن العمارة والزخرفة، ولكن سرعان ما اخذت بها أيدي التطور الى أن أوصلتها الى درجة من الإبداع والإتقان في مدةٍ وجيزة [2]. فأخذ المسلمون يعتنون بمساجدهم، ويوسعون مساحتها، ويبنونها بالأعمدة والمواد الجيدة، ويزينونها بالعناصر المختلفة لتلائم ما وصلوا إليه من غنى وقوة وسعة [3]. فأدخلوا عليها النقوش الكتابية والأشكال النباتية والهندسية، وإستعملوا الفسيفساء وتفننوا في بناء العناصر المعمارية المختلفة [4].

لذلك فقد أصبح المسجد أهم المباني التي تتمثل فيها العمارة الاسلامية والفن الإسلامي معاً. فهو يعد من أفضل المنشآت الاسلامية التي يظهر من خلالها

---

(1)Binous, Jamila, and Others, Les Omeyas; Losincios deh Arts Islamico, Depertment de Antiguedades, Amman, Jordia and Oing Museo sin Fronteras, Viena, Austria, 2000, p.17

(2)الايوبي، عبد الرحمن نورجان: رسالة وجيزة في المساجد الاسلامية، مصدر سابق، ص 13.

(3) الرفاعي، أنور: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، مصدر سابق، ص 62.

(4) الايوبي، عبد الرحمن نورجان: رسالة وجيزة في المساجد الاسلامية، مصدر سابق، ص 4.

التعـرف بصـدق علـى نشـأة فـن الهندسـة والتخطـيط والبنـاء والزخرفـة عنـد المسلمين[1].

ويشـهد العـالم الاسـلامي اليـوم آلافاً مـن المسـاجد، بعضـها قـديم وبعضـها حديث العهد، وجميعها تقوم على نظام لا تكـاد تخـرج عنـه تقريباً، فهـي تحـوي على حرم وسور ومآذن لـلأذان ومحـراب ومنبر الى بقيـة العناصـر المعماريـة الأُخـر، ولـكنهـا تختلـف عـن بعضـها بطـرز بنائهـا، وتزييناتهـا، وبأشـكال عناصـرها المعمارية، إذ أن لكل إقليم طراز معماري خاص متـأثر بـالفنون المعمارية السائدة فيه [2].فعلى الرغم من التسليم بأن تصميم المساجد في صورتها العامة هـو واحـد، وهو مايمكن أن يُشار إليه بمصطلح (الوحدة في التصميم)، إلاّ إنه مـن الممكـن ملاحظـة (التنـوع) في التصـميم وفي العناصـر المعماريـة للمسـاجد في إطـار هـذهِ الوحـدة، نتيجـة للبنـاء في بيئـات متعـددة ومختلفـة، فتنوعـت علـى أثـر ذلـك طـرز المساجد [3].

ومـن أشـهر تصـنيفات الطـرز المعمارية الخاصـة بالمسـاجد، تصـنيف الأثـري الألمـاني (إيرنسـت كونـل Ernst Kuhnel)، كمـا أورده في كتابـهِ المختصـر المعـروف بإسـم (Die Kunstdes Islam)، والـذي تـرجم للعربيـة فيمـا بعـد، إذ لايقوم تصنيف (كونل) على العصور فقط أو على الاقاليم فقط، وانما هو يمزج بين هذهِ وتلك (*).

---

(1) بركات محمد مراد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص 376 -377.

(2)الرفاعي، أنور: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، مصدر سابق، ص 63.

(3) يحيى وزيري: العمارة الاسلامية والبيئة، مصدر سابق، ص 136.

(*) سنبنى تصنيف (كونل) للطرز المعمارية، كونه من أشهر التصنيفات في هذا المجال (حسب ماتشير اليـه المصـادر)، إذ إطلعنـا علـى مجموعـة مـن المصـادر الفنيـة الـتي تناولـت موضـوعة العمائر الاسلامية الدينية (المساجد)، والمدنية (القصور)، فوجدت اغلب تلك المصادر قد إتبعت تصنيف (كونل)، كونه تصنيفاً = منطقياً، فهو يمزج في تصنيفهِ لطرز المساجد

وقبل التطرق الى أبرز المساجد الاسلامية الواقعة تحت إطار الطرز المعمارية المذكورة، لابد من الاشارة الى المساجد الأولى التي سبقت هذهِ الطرز والتي من الممكن القول انها مثلت الطراز التمهيدي، والأساس الذي إستمدت منه المساجد الاسلامية تصميمها فيما بعد.

فأول مسجد لله (سبحانه وتعالى)، هو (**المسجد الحرام**) شكل (50)، الذي بزغت منه شمس الإسلام، وقد بُني من قبل نبيي الله (تعالى) (ابراهيم

= ________

الاسلامية بين العصور والاقاليم، فيبدأ بالعصر الاسلامي الاول والذي يشمل (الطراز الاموي، والطراز العباسي)، ثم ينتقل الى طرز المساجد الاسلامية في العصور الوسطى والتي تشمل (الطراز الفاطمي، والطراز الايوبي، والطراز المملوكي، والطراز السلجوقي، والطراز الفارسي المغولي، والطراز المغربي). وأخيرا طرز المساجد في العصر الحديث والذي يشمل (الطراز الصفوي الايراني، والطراز الهندي المغولي، والطراز العثماني). ولتأكيد ماأشارنا اليه ينظر كل من المصادر التالية:

- كونل، آرنست: الفن الاسلامي، ت: احمد موسى، دار صادر، بيروت، 1966، ص 15 - 164.
- الالفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ اصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 141 - 230.
- زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 32 -143.
- توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة ؛ العصور المتوسطة الاوربية والاسلامية، ج2، مكتبة الانجلو المصرية، 1969، ص273 -354.
- نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية، ط 2، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1977، ص 17 -229.
- الرفاعي، أنور: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، مصدر سابق، ص 62 -88.
- حسين مؤنس: المساجد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1981، ص 83 -92.
- يحيى وزيري: العمارة الاسلامية والبيئة، مصدر سابق، ص 63 -82.

واسماعيل) (عليهما السلام)[1]. اذ يقول الله (تعالى):﴿ وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَٰهِـۧمُ ٱلْقَوَاعِدَ مِنَ ٱلْبَيْتِ وَإِسْمَٰعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّآ ۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْعَلِيمُ ﴾ (سورة البقرة، الاية 127) وقد تقبل الله (تعالى) دعاء (ابراهيم واسماعيل) (عليهما السلام) وهما يرفعان قواعده بالدعاء ﴿ رَبَّنَا وَٱجْعَلْنَا مُسْلِمَيْنِ لَكَ وَمِن ذُرِّيَّتِنَآ أُمَّةً مُّسْلِمَةً لَّكَ وَأَرِنَا مَنَاسِكَنَا وَتُبْ عَلَيْنَآ ۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ﴿١٢٨﴾ رَبَّنَا وَٱبْعَثْ فِيهِمْ رَسُولًا مِّنْهُمْ يَتْلُوا۟ عَلَيْهِمْ ءَايَٰتِكَ وَيُعَلِّمُهُمُ ٱلْكِتَٰبَ وَٱلْحِكْمَةَ وَيُزَكِّيهِمْ ۚ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ﴾ (سورة البقرة ، الاية 128 -129).

وبعد إنتشار الدين الإسلامي الحنيف أخذ الناس يدخلون في دين الله (تعالى) أفواجاً، واعتنقهُ الكثير من أهل الولايات كمصر والشام والعراق، وتزايدت أعداد الحجاج الوافدين لأداء الفريضة، فضاق المسجد عن استيعاب هذهِ الاعداد التي تتزايد مع الأيام، فأجريت عليه بعض الزيادات، وظل بعدها المسجد، يخضع لعمليات تعمير وترميم بمر الأيام والسنين، وعُظمت مكانة المسجد، مما يبرز عبقرية الفنان المسلم الذي أفرغ عصارة جهدهِ في هذا البناء حتى وصل إلى أقصى درجات الاتقان والسمو[2].

وهناك مسجد ثاني يلي المسجد الحرام في المنزلة ويقترن به وهو **(المسجد الاقصى)** شكل (51)، ويُنسب مبناهُ القديم الى النبي سليمان (عليه السلام)، وقد أُسري بنبينا محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) إليه، كما في قولهِ (تعالى): ﴿ سُبْحَٰنَ ٱلَّذِىٓ أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِۦ لَيْلًا مِّنَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ إِلَى ٱلْمَسْجِدِ ٱلْأَقْصَا ﴾(سورة الإسراء، الاية1)، وقد استطاع المسلمون أن ينتزعوا هذا المسجد من الرومان بعد حصار طويل[3]. وظل موضع رعاية الخلفاء والحكام المسلمين، إذ روعي في التجديدات التي حصلت له في العصور اللاحقة أن يتمتع هذا المسجد بالحليات

---

(1) توفيق احمد عبد الجواد: تاريخ العمارة والفنون الاسلامية، ج3، مصدر سابق، ص25.

(2) محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص13 - 15.

(3) توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة والفنون الاسلامية، ج3، مصدر سابق، ص 26.

والتزيينات التي أضافت اليه شيئاً من الجمال الفني فقد لحقت الزخرفة بجدرانه وأعمدتهِ وقبتهِ المحلاة بالفسيفساء والزخارف النباتية وبشريط من الخط الكوفي المزهر من الداخل، وظل هذا المسجد يحظى بالرعاية عبر العصور المختلفة [1].

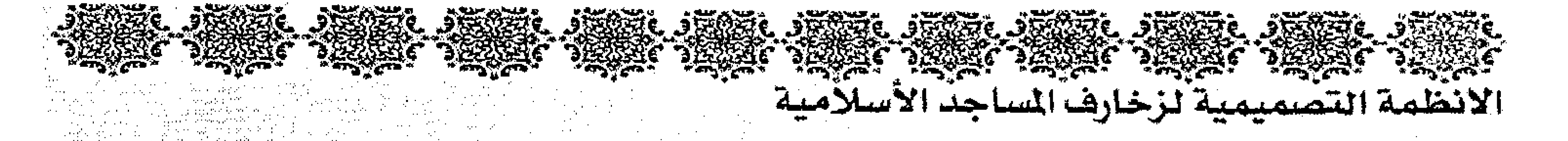
وبعد أن ودع الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه والهِ وسلم) مكة المكرمة سنة (622م) الى المدينة، نزل في قباء، وأسس أول مسجد في الاسلام وهو (**مسجد قباء**)، وصلى فيه بأصحابهِ [2]. ثم شرع الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وآله وسلم)، في إنشاء مسجدهِ، أي (**المسجد النبوي**) في المدينة المنورة، والذي أُتبع تصميمهِ في بناء أكثر المساجد الاسلامية فيما بعد، وعند تأمل خطة المسجد كما وضعها ونفذها رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم)، نجد أنها تمتاز بالوضوح والتطابق التام مع روح الاسلام التي إمتازت بالبساطة والزهد[3]. فما كان المسجد غير قطعة أرض مربعة، أحيطت بجدران أساسها من الحجر وقوامها من الطين، ولها سقيفتان: الأولى في جهة الشمال نحو القبلة التي كان يتجه المسلمون في صلاتهم إليها، والثانية في الجنوب، أقيمت حينما تحولت القبلة الى مكة المكرمة، وبين السقيفتين صحن مكشوف في الوسط[4]. وفي الجانب الجنوبي الشرقي، شُيد في المسجد (تسع) حجرات، كمسكن للنبي (صلى الله عليه وآله وسلم) وأهلهِ، وكان للمسجد (ثلاثة) أبواب، وفي سنة

(1) محمد الحسيني عبد العزيز : دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 33 - 34.

(2) توفيق أحمد عبد الجواد، تاريخ العمارة والفنون الاسلامية، ج3، مصدر سابق، ص 28.

(3) حسين مؤنس: المساجد، مصدر سابق، ص48.

(4) محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 19.



(7هـ)، صُنع للرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) منبر، بعد أن كان يخطب الى جذع نخلة[1].

وعلى هذا النحو إستحدث المسلمون فكرة المسجد وتصميمه، وأصبح المسجد النبوي، النموذج الأول لفن عمارة المساجد ومخططها الذي يتلائم مع روح الاسلام[2]. إلّا أن الأمر لم يظل كما كان بسيطاً، بل تطوّرت عمارة المسجد النبوي فيما بعد، ففي عهد الخلفاء الراشدين، زادت مساحته، واصبحت له (ستة) أبواب، وبُني جداره بالحجارة المنحوتة (المنقوشة)، وطُليت جدرانه بالجبس بدل اللبن[3].وفي العهد الاموي (41 -132 هـ / 661 -749 م) أعيد بناء المسجد، وزيدت مساحته فأصبحت تقدر بـ (200×167) ذراعاً، بعد أن كانت تقدر (150×160) ذراعاً، وأقيمت له (أربع) مآذن في الأركان، وأُدخل المحراب في جدار القبلة، وجُعل له (أربعة) أعمدة تحيط بقبر النبي الكريم محمد (صلى الله عليه وآلهِ وسلم)[4]. ولم يكن الأمر مقتصراً على الزيادة، بل كان التعمير شاملاً للزخرفة والنقوش، فقد فرشت أرضه بالرخام بعد أن كانت بالحصى، وزُينت جدرانه بالفسيفساء الملونة[5].

وفي العهد العباسي (132 -447 هـ /750 -1055 م)، زيدت مساحته أيضاً وأصبحت تقدر بـ (200×300) ذراعاً، وبلغت الأروقة جدرانه الأربعة،

---

(1) الألفي، أبو صالح، الفن الاسلامي ؛ اصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 141 - 142.

(2) عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص 54.

(3) حسين مؤنس: المساجد، مصدر سابق، ص 54.

(4) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 22 -23.

(5) محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 21.

وأصبح للمسجد (19) باباً و(290) عموداً[1]. كما أعيد بناؤه وزيدت مساحته وأُجريت عليه التجديدات في السنوات اللاحقة حتى سنة (1266هـ -1849م) حين جدده والي مصر (محمد علي باشا) (1769 -1849م)، والى هذا التجديد، ترجع القبة الخضراء الباقية الى اليوم، كما كسي بالرخام الوردي[2]. ونقش على جدرانه تاريخ عمارته، وسورة الفتح، وأسماء (الله) الحسنى، وأسماء الرسول الأكرم محمد (صلى الله عليه وآلهِ وسلم)، حتى صار آية من آيات العمارة والفن الاسلامي[3].

ثم اتخذ المسجد صورته الحالية[*] بعد أن جُدد بناؤه وزادت مساحته وأصبحت تُقدر (16326) متراً مربعاً[4]. وأضيفت اليه أبوابٌ جديدة وأعمدة فخمة وكُسيت الارضية بالمرمر، وزُيّن بواجهة تحوي مئذنتان إرتفاع كل منهما (75) متر تقريباً وأُضيفت الى المسجد مساحة كبيرة، فاصبحت مساحته الكلية تقدر بـ(160000) متراً مربعاً[5].

وبالعودة الى إستكمال أبرز المساجد الاسلامية بعد مسجد الرسول (صلى الله عليه وآلهِ وسلم)، نجد أن المسلمين بعد الفتح الاسلامي أخذوا بتأسيس المدن الاسلامية وبناء المساجد فيها، كمسجد البصرة، ومسجد الكوفة في العراق،

---

(1) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 23.

(2) حسين مؤنس: المساجد، مصدر سابق، ص 143 -144.

(3) محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 23.

(*) أعيد بناء المسجد للمرة الاخيرة، وأخذ صورتهِ الحالية في عهد (عبد العزيز آل سعود) ففي سنة (1368هـ / 1949م)، صدر قرار التوسعة، وفي سنة (1373 هـ / 1953م) وضع حجر الاساس، وتم البناء في سنة (1375هـ / 1955م) في عهد (سعود بن عبد العزيز). (حسين مؤنس: المساجد، مصدر سابق، ص 54 -55)

(4) حسين مؤنس، المساجد، مصدر سابق، ص 54 -55.

(5) نفسه، ص 145.

ومسجد عمرو بن العاص في الفسطاط، ومسجد عقبة بن نافع في القيروان، وهذهِ المساجد تمتاز بالبساطة الكاملة، وكلها مثبتة على قواعد المسجد النبوي ببساطتهِ الاولى، وقد ضاعت معالمها الأولى بسبب التجديدات الكثيرة التي توالت عليها، وفكرتنا عنها مستقاة من أوصافها في بعض المصادر[1].

ففيما يخص (**مسجد البصرة**)[**] فإنه أكثر آثار البصرة أهمية، فهو أول مسجد بُني في العراق في بداية التحرير الاسلامي، وكان في بداية تأسيسهِ بسيطاً جداً[2]. فهو خالٍ من البناء، يشتمل على ساحة مكشوفة، مسوّرة بسياج من القصب، ثم مالبث ان شُيد له سور من اللبن والطين[3]. وقد جرت عدَة توسعات واصلاحات للمسجد في العهد العباسي، فأصبح له (18) باباً، وعدد كبير من الجوانب الخدمية للمصلين، فاحتل مكانة مرموقة وخاصةً بعد أن أُتخذ كمدرسة لتدريس العلوم الدينية، ولم يبقَ من المسجد إلاّ ركن واحد وجزء من مئذنتهِ التي يُعتقد أنها أول مئذنة إنتصبت على أرض العراق[4].

وفيما يخص (**مسجد الكوفة**)، فأنه يعد ثاني أقدم المساجد في العراق بعد مسجد البصرة، وقد وضع أساسه في عام (17 هـ/ 638م) [5].وأول ماأختط في مدينة الكوفة (التي بنيت بعد عامين أو ثلاثة أعوام من بناء مدينة البصرة) هو

---

(1) نفسه، ص 84.

(**) بُني من قبل (عتبة بن غزوان) بأمرٍ من (عمر بن الخطاب)، وذلك في سنة (14 هـ / 635م)، ثم أعيد بناؤه من قبل والي البصرة (أبو موسى الأشعري) وذلك سنة (16 -19 هـ / 638 - 650م). (الألفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ أُصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 142).

(2) صباح محمد جاسم: دليل السياحة الدينية في العراق، المواقع، هيئة السياحة، مطبعة الوفاق، بغداد، 1992، ص 68.

(3) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 26.

(4) صباح محمد جاسم، دليل السياحة الدينية في العراق ؛ المواقع، مصدر سابق، ص 68.

(5) الألفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ أُصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 143.

المسجد الذي كان على هيئة بسيطة، فلم يكن له في بادئ الأمر سور، وصحنه كان مكشوفاً، ويحيط بالمسجد خندق بدلاً من الحوائط، وله سقيفة يستظل بها المصلون في الجهة الجنوبية للصحن، ثم أُحيط فيما بعد بسور من اللبن والطين، وزيدت مساحته، وبنيت جدرانه بالآجر وزُوِّد بالأعمدة الحجرية[1]. والمسجد الشاخص الآن أقيم فوق المسجد القديم[2].وهو في الوقت الحاضر مربع الشكل، ويبلغ طول الضلع الواحد فيه (110م) ويبلغ ارتفاع جدران سوره (20م) تقريباً، ويدعم سوره (28) عموداً نصف دائري، ويقع مدخل المسجد الرئيسي في طرف جدار المؤخرة الشمالي الشرقي، ويتألف من اطار مستطيل يتوسطه عقد مدبب عند الوسط وحوله زخارف آجرية محفورة حفراً دقيقاً، وتعود هذهِ الزخرفة الى القرن السادس الهجري[3].ويزدحم المسجد بالعديد من الأروقة، ومقامات الاولياء[*]، ومنبر الامام علي بن أبي طالب (عليه السلام)، ومصلاه الذي أستشهد فيه[4].

ويعد **(مسجد عمرو بن العاص)** في الفسطاط (21هـ /642م)، رابع مسجد أقيم في الاسلام، بعد مساجد (المدينة، والبصرة، والكوفة)[5]. وكان في بدايتهِ

---

(1) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 28 -29.

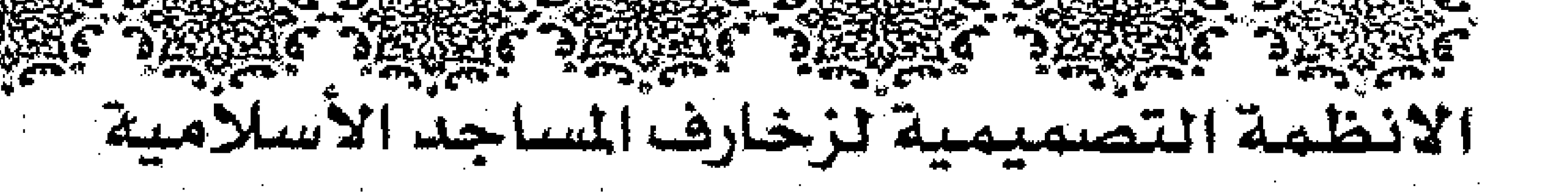
(2) صباح محمد جاسم: دليل السياحة الدينية في العراق، المواقع، مصدر سابق، ص 64.

(3) ديوان الوقف الشيعي: دليل العتبات والمزارات والمشاهد الدينية في العراق، بغداد، 2006، ص 15 -16.

(*) مقامات الاولياء منها: مقام النبي آدم، ومقام النبي إبراهيم، ومقام النبي المصطفى محمد (صلى الله عليه وآله وسلم)، ومقام جبرئيل، ومقام الخضر، ومقام الامام زين العابدين، ومقام الامام الصادق (عليهم السلام أجمعين)، ومقام بيت الطشت. للمزيد ينظر: (ديوان الوقف الشيعي: دليل العتبات والمزارات والمشاهد الدينية في العراق، مصدر سابق، ص 16).

(4) صباح محمد جاسم: دليل السياحة الدينية في العراق، مصدر سابق، ص 64.

(5) حسين مؤنس: المساجد، مصدر سابق، ص 152.



بسيطاً لايزيد طوله عن (50) ذراعاً، وعرضه عن (30) ذراعاً، وسقفه من الجريد، وأعمدته من جذوع النخيل، وكان للمسجد وقت بنائه (6) أبواب[1].ثم توسع المسجد في العهد الاموي، وشيدت له (اربعة) أبراج للأذان في أركانه الاربعة،وتوالت التجديدات والتوسيعات في العهود الاسلامية اللاحقة.كما أدخلت على المسجد اصلاحات وترميمات كثيرة كان آخرها سنة (1922م)، والمسجد الحالي كبير الحجم، تحمل سقفه مئات الأعمدة، وفي وسطهِ صحن مكشوف تزينه قبة صغيرة[2].

كما يعد **(مسجد عقبة بن نافع)** في القيروان (50 -55 هـ / 670 - 675م) اقدم المساجد في الجناح الغربي لملكة الاسلام[3].والمصدر الأول الذي أقتبست منه العمارة المغربية الاسلامية عناصرها، فمنهُ إنبثقت الافكار المعمارية والعناصر الزخرفية وتطورت في العصور اللاحقة[4].

ولم يختلف هذا المسجد في تخطيطه وتصميمه عن سائر المساجد الاسلامية السابقة، فما كان الاّ مساحة مستطيلة التخطيط يصل طولها الى (126م) وعرضها الى (77م)، ولهذا المسجد صحن مستطيل يبلغ طوله (67م)، وعرضه (56م)[5]. وباقي السطح مسقوف بأروقة، ويمتاز بوجود قبتين وهي ظاهرة جديدة في تصميم المساجد في ذلك الحين[6].

---

(1) محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 27.

(2) حسين مؤنس: المساجد، مصدر سابق، ص 154

(3) نفسه، ص 56.

(4) توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة ؛ العصور المتوسطة الاوربية والاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 281.

(5) محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 45

(6) توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة ؛ العصور المتوسطة الاوربية والاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 280.

وقد حَظي مسجد القيروان بعناية المسلمين من الولاة الحكام ممن تعاقبوا على إدارة البلاد، ومن بين التجديدات والتعديلات التي أُدخلت عليه تلك التي أجريت في العهد الاموي، والتي حددت معالم المسجد الحالية، إذ يحتفظ المسجد بتخطيطهِ وبعض حدودهِ، ومعظم عقود بيت الصلاة وبمئذنته الشامخة الشهيرة منذ ذلك الحين[1].واستمرت التعميرات في المسجد، وتمت آخر عمارة له في القرن التاسع عشر الميلادي[2].

وتعد مئذنة مسجد القيروان شكل (52) من أقدم المآذن الخالدة في العمارة الاسلامية، وتمتاز بقاعدة مربعة مرتفعة بانحدار وميل داخلي، أي أنها تضيق كلما إرتفعت، وهي تنتصب مقابل القبلة بطوابقها الثلاثة ويبلغ طول قاعدتها حوالي (11)متراً والارتفاع الكلي للطوابق الثلاثة (32) متراً، وصار للمسجد (خمس) قباب، (واحدة) في نهاية رواق المحراب، و(اثنتان) تتوجان مدخلي الحرم من مشرقهِ ومغربهِ،و(الرابعة) تعلو مدخلاً آخر، و(الخامسة) تتوج مئذنة المسجد[3]. أما محراب المسجد فيمثل فخر الصناعة الاسلامية، وأقدم محراب مجَوف في العمارة الاسلامية، حيث روعي في التجويف أن يتناسب مع شكل البناء الضخم ونظام العقود المقوسة[4].

وفيما يخص زخارف المسجد، فقد أستخدمت الزخرفة الهندسية على نطاقٍ واسع، وقوامها الأشكال المربعة التي إمتلأت بالمثلثات والنجوم المسدسة والدوائر، كما أستخدمت الزخارف النباتية المؤلفة من أوراق العنب التي مثلت العنصر الغالب، ولكنها تتحور وتتشكل بطريقة خاصة، فتستطيل مرة،

---

(1) مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون، دار المعارف، مصر، 1970، ص 179.

(2) محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 47.

(3) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 51 -52.

(4) محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 47.



وتنكمش أخرى، وتستقيم الأوراق والأغصان أحيانا وتلتف أحياناً أخرى، وتتدلى هذهِ الزخارف فوق تيجان الأعمدة في حفرٍ بارز. فيتضح جمالها من خلال طريقة حفرها.كما شملت الزخرفة قبة المسجد ومحرابه المكسو بالرخام[1].

وهكذا وبعد أن استعرضنا ، المساجد الأولى في الاسلام والتي مثلت الطراز التمهيدي لبقية المساجد، تنتقل الى إستعراض أبرز المساجد التي أنشئت في الأقاليم الاسلامية المختلفة، وفي عصور التاريخ الاسلامي الطويل والتي أخذت تندرج تحت طرز فنية خاصة، كالطراز الاموي. والعباسي، والفاطمي، والأيوبي، والمملوكي، والسلجوقي، والمغربي، والصفوي، والهندي، والعثماني.

فأبرز طراز معماري إسلامي هو **الطراز الاموي** (41 -132هـ/ 661 - 749م) ومن أبرز المساجد التي تندرج تحته هي (مسجد قبة الصخرة في الحرم الشريف[*] في القدس، والمسجد الاموي) [2].

ويُعد **(مسجد قبة الصخرة)**(72هـ/691م) من أهم الآثار الأموية وأقدمها ويتميز هذا المسجد بتصميم فريد لم يُعرف من قبل في عمارة المساجد الاسلامية، كما لم يتكرر ظهوره مرة ثانية، فتخطيط المسجد كان مناسباً لئن يضم بداخلهِ الصخرة المقدسة[**]، والمساحة التي تحيط بالصخرة مناسبة لطواف اكبر عدد ممكن من الحجاج حولها[1].

---

(1) نفسه، ص49.

(*) يضم الحرم الشريف في القدس ثلاثة مساجد هي: مسجد الاقصى، ومسجد عمر، ومسجد قبة الصخرة. للمزيد ينظر: (الدوري، عياض عبد الرحمن: المساجد في الاسلام، مجلة التراث الشعبي، العدد3، السنة37، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006، ص146).

(2) زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 36.

(**) الصخرة المقدسة: هي المكان الذي عرج منه الرسول (صلى الله عليه وآلهِ وسلم)، ليلة الاسراء والمعراج، كما يُقال بأنها الصخرة التي حاول النبي (ابراهيم) (عليه السلام) أن يقدم

وبناء المسجد مثمن الاركان، فهو مُكَوّن من تثمينة خارجية من الجدران، داخلها تثمينة داخلية من الاعمدة والاساطين(***) يبلغ عددها (16) عموداً و(8) أساطين، كل عمودين بين إسطوانتين، وفي الوسط أيضاً دائرة من الأعمدة والأساطين، يبلغ عددها (12) عموداً و(4) أساطين، كل ثلاثة أعمدة بين اسطوانتين تعلوها عقود تحمل رقبة القبة التي يبلغ قطرها (20،44)م [2]. وهذهِ الرقبة إسطوانية تحوي (16) نافذة تسمح بمرور الضوء والهواء من خلالها[3]. وكانت القبة التي تعلو المسجد مصنوعة من الخشب، تغطيها صفائح من الرصاص وفوقها ألواح من النحاس البّراق، إلاّ أنها سقطت في عام (407 هـ/ 1036م) وتم بناؤها واصلاحها في سنة (413هـ/1042م)، وهي مكونة من طبقتين، الداخلية مغطاة بألواح من الخشب وفوقها نقوش وزخارفها جصية،

ابنه (اسماعيل) (عليه السلام) ذبيحاً عليها، اما اليهود فهم يعتقدون أن هذهِ الصخرة تمثل مركز الارض. (الايوبي، عبد الرحمن نورجان: رسالة وجيزة في المساجد الاسلامية، مصدر سابق، ص 33 -34).وكذلك ينظر:

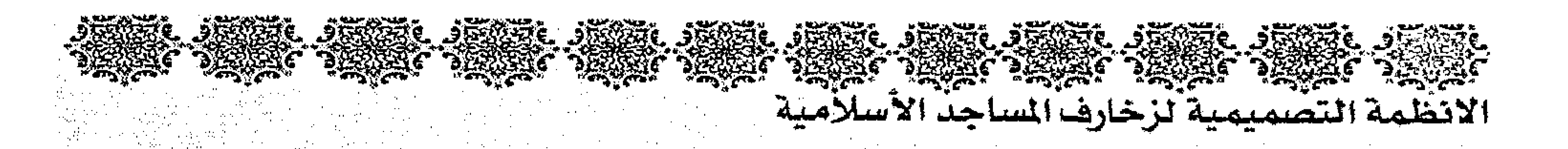
(Al-Asad، Mohammad، and others: les Omeyas ; Losincios deh Arts Islamico، Ibid، p.44).

(1) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 35 -36.

(***) الأساطين: هي أعمدة ذات بدن دائري، اسطوانية الشكل، تتكون من قطعة واحدة من الحجر أو الآجر أو الرخام أو أية مادة أُخرى متماسكة وصالحة للبناء. للمزيد ينظر: (عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 17).

(2) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 36.

(3) كمال الدين سامح: العمارة في صدر الاسلام، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د. ت.، ص18.



والخارجية تغطيها ألواح نحاسية برّاقة، كما تعرضت للتلف مرة أخرى في سنة (852هـ/1448م)، وأعيد بناؤها واصلاحها[1].

يبلغ طول ضلع المثمن الخارجي للمسجد (20،5)متراً، وارتفاعه نحو (9،5) متراً، وفي أعلى المثمن نوافذ ليصل منها الضوء الى داخل البناء، وبين التثمينتين الاولى والثانية يوجد رواق، وبين التثمينة الداخلية الثانية ودائرة القبة رواق آخر، ويستخدم الرواقان للصلاة والطواف حول الصخرة[2].

وكان سطح البناء مغطى من الخارج بزخارف فسيفسائية، ولكن لم يبق منها شئ، أما داخله فلا يزال بعضه مغطى بهذهِ الزخارف الفسيفسائية ذات الألوان المتعددة، كالأخضر بدرجاتهِ المختلفة، والازرق، والذهبي، والبنفسجي، والأحمر، والفضي، والرمادي[3].هذا من جانبٍ ومن جانب آخر، فقد تعددت الموضوعات الزخرفية أيضاً، إذ ليس من السهل أن تتبينها العين مباشرةً، فهي متعددة الأشكال، متنوعة الألوان، إستوحاها الفنان المسلم من الطبيعة، كالاشجار بأنواعها، والورود والفاكهة، وغلبت عليها الزرقة، فضلاً عن وجود زخارف قاشانية حول رقبة القبة من الخارج وهي تحوي على كتابة بالخط العربي لسورة الاسراء، وبعض الآيات القرآنية بخطٍ آخر يحيط بسطح الجدار الخارجي للمثمن من الأعلى، كما يُحلى الجزء العلوي من التثمينة الداخلية بشريط من الآيات القرآنية المنفذة بالخط الكوفي المذهب، يبلغ طوله نحو (240) متراً، وهذهِ الآيات منفذة على أرضية زرقاء داكنة [4]. كما يظهر على الموضوعات

(1) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 36 -37.

(2) محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 28.

(3) كمال الدين سامح: العمارة في صدر الاسلام، مصدر سابق، ص 19.

(4) للمزيد ينظر كل من المصادر التالية:

الزخرفية وجود فروع نباتية، بعضها لولبي الشكل، وبعضها يخرج من أواني ذات شكل إغريقي، وأحياناً نجد بين كل فرعين نباتيين خارجين من إناءين زخرفة قوامها شكل شمعداني من الزهور والنباتات، فضلاً عن وجود زخرفة خاصة بالنجوم والأهلة في بعض رسوم الفسيفساء[1].وتكسو الدعامات كسوة رخامية، تعلوها تيجان فخمة مكونة من نبات الاكنتس على الطراز الكورنثي [2]. مما يبرز تأثر العناصر الفنية في قبة الصخرة في فجر الاسلام بالاساليب الفنية في سوريا وبيزنطة والدولة الرومانية[3].

كما يعد **(المسجد الاموي)** شكل (53) والذي شيّد بين عامي (88 - 96هـ/707 -714م)، من أبرز المساجد الأموية، ويقوم على بقعة من الأرض ترجع الى عهد الاغريق، إذ كان أصلها معبداً وثنياً، ثم أقيمت عليها كنيسة مسيحية، وعلى أنقاضها شّيد هذا المسجد، وهو بشكلهِ العام، مستطيل التخطيط، وله (ثلاثة) مداخل، و(أربعة) أبراج في الأركان، إتخذها المسلمون كمآذن، تُعد من المآذن الأولى في الإسلام[4].إلاّ أن هذهِ الأبراج قد سقطت، ولم يبقَ منها إلاّ واحدة تقع في الجزء الجنوبي الغربي، أتخذت كمئذنة، بينما إختفت

- شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 37 - 38.
- زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 39.
- توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة ؛ العصور المتوسطة الاوربية والاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 276.

(1) كمال الدين سامح: العمارة في صدر الاسلام، مصدر سابق، ص 19 -20.

(2) مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 178.

(3) زكي محمد حسن: فنون الاسلام: مصدر سابق، ص 40.

(4) كمال الدين سامح: العمارة في صدر الاسلام، مصدر سابق، ص 21.



الأبراج الأُخر، وشُيد مكانها مئذنة ثانية في عام (741 هـ / 1340 م) ومئذنة ثالثة يعود تاريخها الى نهاية القرن (السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي) [1].

ويتوسط المسجد صحن مكشوف مستطيل، تحيطه (أربعة) أروقة، اكبرها رواق القبلة، وكلها مسقوفة بسقف على هيئة الجملون، ويحمل السقف عقود محمولة على أعمدة رخامية، فوقها أقواس أصغر منها[2]. وفي صحن المسجد (ثلاث) قباب: الاولى في غربه وهي اكبرها، والثانية في شرقهِ وهي أصغر منها، والثالثة في وسط الصحن[3].كما تقع الميضأة (مكان الوضوء) في وسط الصحن المكشوف، وهي على شكل مثمن، فضلاً عن وجود مبنيين: يُسمى المبنى الكبير قبة الخزنة أو بيت المال، أما المبنى الآخر، فهو أصغر بكثير من الأول، ولا يُعرف سبب تشييده، ولعله بُني لحفظ التوازن الهندسي للصحن[4].

وللمسجد عدة أبواب وهي: (باب البريد)، وتقع في الجهة الغربية، وهي مصفحة بالنحاس المنقوش، و(باب الكلاسة)، وتقع على الحائط الشمالي، تعلوها كتابة كوفية مزهرة، و(باب جيرون)، وتقع في الجهة الشرقية وهي أشهرها وتتألف من ثلاثة مداخل مكسوة بالرخام والفسيفساء الزجاجية، و(باب الفراديس)، وتعرف أيضاً بباب العمارة وهي مصنوعة من النحاس[5].

---

(1) وجدان علي بن نايف: الامويون، العباسيون، الاندلسيون، دار البشير للنشر والتوزيع، الجمعية الملكية للفنون الجميلة، عمان - الاردن، 1988، ص 37 -38.

(2) الالفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ اصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 148 - 149.

(3) الايوبي، عبد الرحمن نورجان: رسالة وجيزة في المساجد الاسلامية، مصدر سابق، ص 38 - 39.

(4) وجدان علي بن نايف: الامويون، العباسيون: الاندلسيون، مصدر سابق، ص 41

(5) محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 40.



ويقع المحراب في الرواق الأوسط لحائط القبلة، وهو مزين بالفسيفساء الملونة بطريقة ملفتة للنظر، وهناك محراب آخر يقع الى يسارهِ يُسمى بمحراب الصحابة[1].وعلى يمين المحراب الأول يقع المنبر، والذي كان في الاصل مصنوع من الخشب المحفور، ثم تعرض للتلف فيما بعد، أما المنبر الحالي فهو من الرخام الملون والمحفور، كما أُدخلت المقصورة (*) الى المسجد والتي غالباً ماتكون بجانب المحراب، يحيط بها جدار من الخشب المخرم (المشربية)[2].

أما قاعة الصلاة الداخلية فتضم مقاماً للنبي يحيى (عليه السلام)، و(ثلاثة) أروقة متساوية في العرض والارتفاع، تفصلها أقواس متناسقة ومرفوعة على أعمدة أثرية من الرخام ترجع الى العصور السابقة للعصر الأموي، كالأغريقي، والروماني، والبيزنطي، وفوق صف الأعمدة هذا، نجد صفاً آخر من الأعمدة والأقواس الصغيرة، لتعطي للسقف الارتفاع المطلوب، وقد صُنع السقف من بوائك(**) خشبية مزخرفة باللون الذهبي[3].

والمسجد الاموي في حينهِ كان مفروشاً بالرخام، كما كانت واجهته الخارجية، وجدران قاعة الصلاة الداخلية، وأعمدته من الداخل والخارج، كلها

---

(1) الأيوبي، عبد الرحمن نورجان: رسالة وجيزة في المساجد الاسلامية، مصدر سابق، ص 40.

(*) المقصورة: هي سياج أو حاجز من الخشب ونحوه، يحيط بالمكان الذي كان يخصص في المسجد لصلاة الأمير أو الوالي، بقصد حمايته وتأمين حياته. (عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 297).

(2) وجدان علي بن نايف: الأمويون، العباسيون، الأندلسيون، مصدر سابق، ص 37 -38.

(**) البوائك: هي سلسلة من القناطر المتتالية في صف واحد ترتكز على دعائم وأعمدة في خطٍ مستقيم على أبعاد متساوية، وقد لجأ المعمار المسلم الى حمل سقوف الأبنية على هذهِ البوائك فوق الأعمدة والدعائم، ليتسنى له رفع البناء الى أعلى مستوى ممكن لإستقبال أكبر قدر ممكن من الضوء والهواء. (عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 32).

(3) وجدان علي بن نايف: الأمويون، العباسيون، الأندلسيون، مصدر سابق، ص 36.

مغطاة بالرخام والفسيفساء الملونة الى إرتفاع قامة الانسان و(التي لايزال جزءاً منها باقياً في الرواق الغربي)، إذ كانت الزخارف الفسيفسائية الملونة والمذهبة تُنفذ فوق لوحات الرخام على شكل لوحات معقدة فيها مناظر مدن وانهار وأشجار ونباتات وأزهار، كما أُدخل على زخرف المسجد، حزام من الخط الكوفي المزهر، وضع تحت السقف مباشرةً، ويحيط بالجدران الداخلية لقاعة الصلاة، وقد نُفذت الكتابة بقطع الفسيفساء الذهبية. فضلاً عن وجود بعض الزخارف الهندسية، ولاسيما تلك التي نُفذت على النوافذ الرخامية للمسجد، والتي تُمثل أقدم نموذج للزخارف الهندسية في الاسلام، وأول أعمال الرقش العربي الهندسي المتداخلة الواحدة في الأُخر[1]. ومازال المسجد يحتفظ بمعظم زخارفه وعناصره المعمارية والتخطيطية التي بُني عليها منذ ذلك الحين، على الرغم مما تعرض له من أحداث وتعديلات في العصور اللاحقة[2].

ومن المساجد الأُخر الوثيقة الصلة بالطراز الاموي[*]، **(مسجد قرطبة)** الذي شُيد في عام (169 -170هـ/785 -786م)، ثم زيدت مساحته الى الضعف في

---

(1) للمزيد ينظر كل من المصادر التالية:

- كمال الدين سامح: العمارة في صدر الاسلام، مصدر سابق، ص 21 -25.
- الألفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ اصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 149.
- زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 41.
- الرفاعي، أنور: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، مصدر سابق، ص 67 -68.
- وجدان علي بن نايف: الأمويون، العباسيون، الأندلسيون، مصدر سابق، ص 41 -44.
- محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 41 - 42.

(2) مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 178.

(*) بعد أن ركز (عبد الرحمن الداخل) أسس الحكم الأموي في الأندلس، بدأ بتحويل البلاد من ولاية عباسية الى دولة لها سيادتها واستقلالها، وأراد أن يجعل عاصمته مركزاً دينياً مهماً في الغرب فبنى مسجد قرطبة ليضاهي به المساجد التي بناها أسلافهِ في الشرق، كالمسجد

القرن (الرابع الهجري / العاشر الميلادي)[1]. إذ كانت المقاييس الاولى لبيت الصلاة تبلغ (65) متراً طولاً، و(75) متراً عرضاً[2].ثم أصبح المسجد يشغل ارضاً مستطيلة تقدر بـ(22250) متراً مربعاً تقريباً[3].

وتعد قاعة الصلاة في مسجد قرطبة من أجمل قاعات الصلاة في العالم الاسلامي، وتحتل ثلثي مساحة المسجد، وتتألف من (11) رواقاً، في كل منها (20) عموداً جُلبت أكثر تيجانها من المباني القديمة، وتعلو هذهِ الأعمدة الرشيقة عقوداً على شكل حدوة الفرس، ولكن إرتفاعها لا يناسب مساحة الرواق، فشيد صف ثانٍ من العقود تصله بالعقود الأصلية أعمدة صغيرة، وهنا لاتقوم الحوائط والجدران بتحديد الفراغ في بيت الصلاة، وإنما يحدده طريقة إنتشار الأعمدة وامتداد الأقواس، مايولّد خداعاً بصرياً يكمن في عدم تناظر أشكال الأقواس أو تساوي أحجامها، فالسفلية منها جاءت مقفلة على شكل حدوة الفرس، بينما العلوية مفتوحة تشكل نصف دائرة، وجمع الشكلين (بوضع الواحد فوق الاخر)، أعطى انطباعاً بأنها تمتد الى مالانهاية[4].وعلى أية حال فقد تعددت أشكال العقود في مسجد قرطبة مابين عقود منفوخة، ومتشابكة، ومسننة، ومفصصة، وذات انصاف دوائر، بحيث لم يجتمع في أي من الآثار الاسلامية قاطبة مثل هذهِ المجموعة المنوعة من العقود البنائية والزخرفية[5].

=

الأموي، ومسجد قبة الصخرة، إلا إنه لم يكتمل في عهدهِ، وأكمله ابنه (هشام بن عبد الرحمن)، ثم توالى الأمويون من بعدهِ على الزيادة والتجديد فيه (وجدان علي بن نايف: الأمويون، العباسيون، الأندلسيون، مصدر سابق، ص 182).

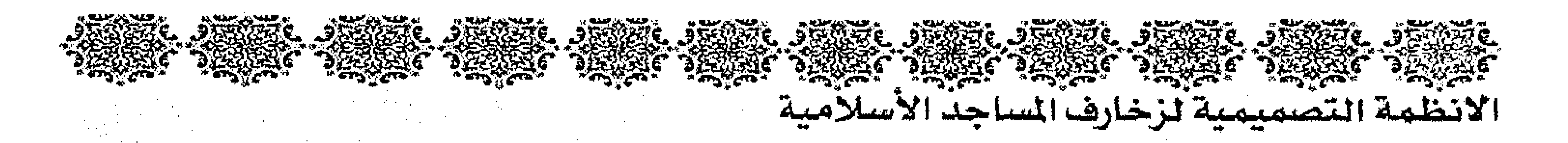
(1) زكي محمد حسن: فنون الإسلام، مصدر سابق، ص 43.

(2) حسين مؤنس: المساجد، مصدر سابق، ص 167.

(3) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 60.

(4) زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 43. وكذلك ينظر: (وجدان علي بن نايف: الأمويون، العباسيون، الاندلسيون، مصدر سابق، ص 185).

(5) مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 182.



ويواجه الداخل الى المسجد عدد كبير من الأعمدة شكل (54)، إذ تقوده الممرات الناتجة من صفوف تلك الأعمدة الى القبلة المزينة بالفسيفساء، كما ويلاحظ على سقف المسجد، إنه يتألف من ألواح خشبية متعددة [1].وللمسجد عدد من الأبواب، أهمها (باب النخيل) الواقعة في الجهة الجنوبية، و(باب الغفران) الواقعة في منتصف الحائط الشمالي، وجميع الابواب مزينة بعقود على شكل حدوة الفرس، وببعض الزخارف العربية، وهي لاتزال تحتفظ بصورتها الأصلية، وتنطق بالنقوش والزخارف والكتابات العربية، بالرغم مما أصابها من تغيير وتبديل[2].

وفي المسجد مجموعة من القباب أُقتبست أنظمتها من مسجد القيروان، إلاّ أنه أروع تلك القباب، هي قبة المحراب[3].التي امتازت بكونها قبة نجمية مضلعة، على شكل مثمن، كُسيت كلياً بالفسيفساء الزرقاء والخضراء والحمراء على أرضية ذهبية، وبعناصر زخرفية نباتية محورة عن الطبيعة[4].

وفيما يخص مئذنة المسجد فقد بلغ ارتفاعها (36،5) متراً، وكانت قاعدتها مربعة، تتناقص كلما إرتفعت لتكوّن شكلاً هرمياً، إلاّ إنها تحوّلت فيما بعد الى برجٍ عند دخول الإسبان، وإختفت معالمها الزخرفية عن الأنظار. أما فيما يخص المنبر، فقد كان مصنوعاً من الخشب، ومزيناً بالزخارف، ومركباً بمسامير من الذهب والفضة، ومُطعماً بعضها بالأحجار الكريمة. هذا من جانب، كما مثّل المحراب أبرز العناصر المعمارية وأظهرها، فقد جاء على غير عادتهِ، إذ كان على شكل غرفة صغيرة، مثمنة الشكل، كُسيت جدرانها بالرخام

---

(1) توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة، العصور المتوسطة الاوربية والاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 277 -286.

(2) محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 57.

(3) مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 182.

(4) وجدان علي بن نايف: الأمويون، العباسيون، الأندلسيون، مصدر سابق، ص 188 -189.

المحفور، والجص المذهب المنحوت، وكانت زخارفه تتكون من أشكال زخرفية مورقة يعود أصلها الى الفنون اليونانية والرومانية كـ (إفريز اللؤلؤ)، وأشكال زخرفية جديدة كالزهور ذات التويجات الطويلة والمنبسطة وعناقيد العنب المبسطة، ومراوح السعف غير المتناظرة، كما يُحلي واجهة المحراب شريطان كتابيان، يحتوي (الاول) على أسماء (الله) الحسنى، والتي كتبت بحروف زرقاء على أرضية ذهبية، ويحتوي (الثاني) على آيات من القرآن الكريم، كُتبت بحروف ذهبية على أرضية زرقاء[1].

كما شملت الزخارف جميع أركان بيت الصلاة، وتعدته الى خارج المسجد، وملأت الجدران، فتنوعت أشكالها وألوانها وحركاتها وأصنافها[2]. إلا أن الكثير من المعالم المعمارية والزخرفية قد إختفت من هذا المسجد حينما تم تحويله الى كاتدرائية (عند دخول الإسبان)، وذلك في أواخر القرن (التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي)[3].

أما أهم ما خلفه **الطراز العباسي** (132 -447هـ/750 -1055م) من مساجد فهي: (المسجد الجامع في سامراء، ومسجد أبي دلف، ومسجد الرقة، وجامع إبن طولون في مصر) [4].

وقبل الحديث عن المساجد المذكورة، لابد من إشارة بسيطة الى مسجد سابق على تلك المساجد، ألا وهو **(المسجد الكبير)** الذي بناه (المنصور)[*] في

---

(1) وجدان علي بن نايف: الأمويون، العباسيون، الأندلسيون، مصدر سابق، ص 193.

(2) مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص182.

(3) وجدان علي بن نايف: الأمويون، العباسيون، الأندلسيون، مصدر سابق، ص 193.

(4) زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص54.

(*) المنصور (137 -754هـ/ 159 -775م): ثاني خلفاء بني العباس، ويعد المؤسس الفعلي للخلافة العباسية، بنى مدينة بغداد وجعلها عاصمة له. للمزيد ينظر: (وجدان علي بن نايف: الأمويون، العباسيون، الأندلسيون، مصدر سابق، ص 85).

مدينة بغداد أيام حكمه، وهوفي الأصل مربع الشكل، يبلغ طول الضلع الواحد منه (200)متر تقريباً، وله مئذنة، وكانت جدرانه مبنية من اللبن، وأعمدتهِ وتيجانهِ من الخشب، وقد مرَّ بأدوار من حيث تطور عمرانهِ وتغير أوضاعه، إلاّ أن هذا المسجد قد إندثرت معالمه، ولم يبق له أي أثر في نهاية القرن الثامن الهجري، ويُعتقد أن الشيء الوحيد الذي ظل محفوظاً منه هو محرابه(*) شكل(55)، والذي كان عبارة عن قطعة حجرية واحدة منحوتة يغلب عليها طابع الصناعة السورية، فنحوته وزخرفته أقرب للصناعة السورية في اسلوبها [1].

أما (**مسجد سامراء**) الذي شيّد في عام (234 -237هـ / 849 - 852م)، فأنه يُعد من أكبر المساجد في العالم الاسلامي وذو قيمة تاريخية عظيمة، إذ تقَدّر مساحته بحوالي (45500) متراً مربعاً.ويتألف هذا المسجد من صحن ذي رواق كبير في اتجاه القبلة، تحيط به أروقة أخرى بجوانب الصحن الباقية، وفي كل ركن من أركانهِ الخارجية أبراج مستديرة بينها أبراج نصف مستديرة، وفي الجدار الجنوبي للمسجد، صف من نوافذ صغيرة رؤوسها ذات فصوص، ومن الظواهر البارزة في هذا المسجد، إستخدام الدعائم المصنوعة من الآجر لحمل الأروقة والبوائك بدلاً من الأعمدة القديمة التي أستخدمت في المساجد الأُخر[2]. و" كان سقفه يقوم على اكتاف متصلة بأعمدة، وسوره مدعماً بأربعين برجاً، قطر كل منها حوالي (أربعة أمتار ونصف)، وبروزهُ عن

(*) يذكر المؤرخون بأن هذا المحراب عثر عليه في (جامع الخاصكي في بغداد) ونُقل الى المتحف العراقي. (شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 85).

(1) نفسه، ص 85.

(2) الايوبي، عبد الرحمن نورجان: رسالة وجيزة في المساجد الاسلامية، مصدر سابق، ص 43.



الجدار يُقدّر بحوالي (مترين)، وأكبر الظن أن جدرانه كانت مزينة بالفسيفساء من الفصوص الزجاجية"[1].

ولاتزال الحوائط الخارجية للمسجد باقية ويبلغ سمكها حوالي (مترين ونصف)، وهي مبنية من الطوب الأحمر الفاتح، كما يُذكر ان للمسجد (17) باباً، (ثلاثة) منها في الحائط الشمالي، و(سبعة) في الجنوبي، و(خمسة) في الشرقي، و(اثنان) فقط في الحائط القبلي، اما نوافذ المسجد، فهي على شكل مستطيلات من الخارج، تعلوها عقود ذات (خمسة) فصوص من الداخل، كل منها محمولة على عمودين متصلين، ويحيط بالعقد إطار مستطيل الشكل وكان يغشى هذهِ النوافذ بلاطات من الزجاج، كما كان محراب المسجد مستطيل الشكل، وموضوعاً داخل إطار مستطيل أيضاً، ويكتنفه زوجان من الأعمدة الرخامية الوردية اللون، لها تيجان وقواعد رمانية[2].

ويُعرف هذا المسجد بمئذنتهِ الملوية الشامخة شكل (56) والتي تتعالى فوق (الخمسين) متراً تقريباً، وتستدير سلالمها من القاعدة حتى الأعلى بطريقة حلزونية تنتهي بالمئذنة التي تستدير في أعلاها قبة، ذات أعمدة متركزة على المستديرة العليا[3]، وموقع هذه المئذنة يكون على مسافة قريبة من الجدار الشمالي للمسجد، وهي مؤلفة من نواة إسطوانية يلتف حولها مصعد لولبي[4].وقد بُنيت من الآجر مثل بقية عناصر المسجد الأُخر، ويقال بأن فكرة المئذنة هذهِ بطوابقها المدّرجة، وسُلمها الملتف حولها من الخارج بشكله اللولبي قد إشتُقت من

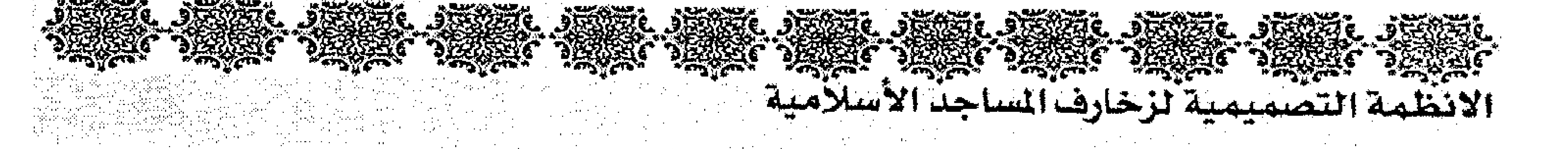
---

(1) زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 54.

(2) كمال الدين سامح: العمارة في صدر الاسلام، مصدر سابق، ص 98 -101.

(3) علي شلق: العقل في التراث الجمالي عند العرب، ط1، دار المدى للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، 1985، ص 309.

(4) مارسيه، جورج: الفن الاسلامي، ت: عفيف بهنسي، مراجعة: عدنان البني، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي، دمشق، 1968، ص 56.



أشكال الزقورات العراقية[1]. و" ليس في الملوية نقش ولا تخاريم، ولاكتابة، او رسوم، فهي أشبه ماتكون بنسق الاهرامات المصرية، التي يتناغم فيها الشكل مع الفراغ والفخامة"[2]. ولم يتبق من مسجد سامراء الا جزءٌ من جدرانهِ، ومئذنتهِ المشهورة (الملوية)[3].

وشُيد في (سامراء) مسجد أصغر بقليل من مسجد سامراء، ألا وهو **(مسجد أبي دلف)**، وهو بهيئتهِ العامة أشبه بالمسجد الجامع في سامراء، فكلا المسجدين شديدا السعة، يمتد كلٌ منهما الى (مائتي) متر تقريباً أو أكثر من الشمال الى الجنوب، ولهما خصائص مشتركة تميزهما عن المساجد الأُخر[4].فهذا المسجد بُني بشكل مستطيل، وتحيط بجوانبهِ الأربعة أروقة مقسمة الى (17) رواقاً في القسم القبلي، ومثل هذا العدد في القسم الشمالي، أما القسمان الآخران الشرقي والغربي فعدد أروقة كل منهما (19) رواقاً، وللمسجد (18) باباً، (ثلاثة) منها في الضلع الشمالي، و(ثلاثة) في الضلع القبلي، و(ستة) في كل من الضلعين الشرقي والغربي.أما مئذنتهُ التي أصابها التلف فقد كانت مشابهة لمئذنة مسجد سامراء، ولكنها أصغر حجماً منها وتقع في منتصف المحور المار من شمال المسجد الى جنوبهِ، وهي تتألف من قاعدة مربعة، يدور حولها القسم الحلزوني (ثلاث) دورات، حتى يبلغ الارتفاع من القاعدة الى القمة (16)

---

(1) مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 180.

(2) علي شلق: العقل في التراث الجمالي عند العرب، مصدر سابق، ص 309.

(3) مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 54.

(4) مارسيه، جورج: الفن الاسلامي، مصدر سابق، ص 54.



متراً تقريباً[1]. وبعد ان إندثرت المدينة إندثر معها هذا المسجد شأنه شأن المساجد الأُخر كمسجد بغداد، وسامراء، والرقة [2].

ففيما يخص **(مسجد الرقة)** الواقع في مدينة الرقة والذي أصابهُ التلف ولم يبق منه سوى بقايا مئذنة، فقد كان مستطيل الشكل أيضاً، ويقع في كل ركن من أركانهِ برجٌ، فضلاً عن وجود (أربعة) أبراج أخر في كل ضلع من أضلاعهِ، وفي رواق القبلة يوجد (11) عقداً، وواجهة القبلة مغطاة بثلاثة جملونات، ويجمع هذا المسجد في طرازهِ بين الفن المعماري العراقي والسوري[3].

وفيما يخص **(جامع إبن طولون)**[*] شكل (57)، فأنه من الجوامع التي تؤثر في النفس بضخامتها وبساطة تصميمها[4]. اذ يتكون من صحن مربع مكشوف، تحيط به الاروقة من جوانبهِ الأربعة، وتقع القبلة في أكبر هذهِ الأروقة، كما توجد (ثلاثة) أروقة خارجية بين جدران الجامع وسوره الخارجي،

---

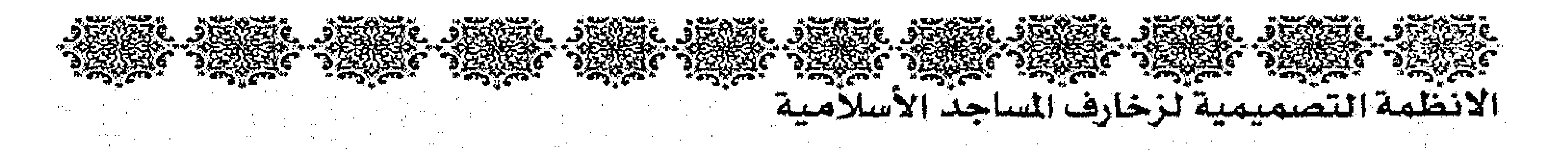
(1) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 103 -104.

(2) مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص180.

(3) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 90 -91.

(*) شُيد هذا الجامع على جبل (يشكر) جنوب القاهرة الحالية، بين الأعوام (263 -265هـ / 876 -879م)، من قبل والي مصر (أحمد ابن طولون)، والذي ولد في بغداد، وتلقى علومه ونشأ وترعرع في مدينة سامراء، ثم أصبح والياً على مصر وأنشأ جامعهُ المعروف بإسمهِ. للمزيد ينظر: (الأيوبي، عبد الرحمن نورجان: رسالة وجيزة في المساجد الاسلامية، مصدر سابق، ص 50) وكذلك (توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة ؛ العصور المتوسطة الأوربية والاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 289).

(4) الألفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ اصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 170.



وتسمى بالزيادات [5]. و"هو من اكثر مساجد مصر إتساعاً"[2]. وقد شيد من الطوب الأحمر الداكن، وتتوسطه نافورة من الرخام، نُصبت على حوضٍ كبير، ترتفع فوقها قبة مُقامة على (عشرة) أعمدة دقيقة الصنع، وقد أستبدلت النافورة بمكان للوضوء[3].

وفي أعلى جدران الجامع وجزء من الأسوار الخارجية توجد شرفات، كما يوجد في الجامع (42) باباً، بعضها في الأسوار الخارجية وبعضها في الجدران الداخلية، كما يضم (128) نافذة مزخرفة بالجص المفرغ وذات أشكالٍ هندسية، أغلبها مجدد، فيما عدا (أربع) منها تعود الى زمن انشاء المسجد[4].

ولايحتوي جامع ابن طولون على أعمدة، كما هو الحال في المساجد الأُخر، بل يقوم على أكتافٍ بدلاً من الأعمدة، وعلى ذلك يمكن القول بأنه تأثر بالطراز البيزنطي، وتحمل الأكتاف عقوداً مدببة، تحولت فيما بعد الى شكل حدوة الفرس، أما حوائطه فكانت مبنية من الطوب الأحمر ومغطاة بالبياض وفيه كتابة ملونة لآيات قرآنية بالخط الكوفي،وللمسجد (ستة) محاريب، كلها بايوان القبلة، أهمها المحراب الأصلي الذي يقع بجوار المنبر، والذي يكتنفه (أربعة) أعمدة رخامية. ويُعتقد بأن هذا المحراب كان متأثراً بالطراز البيزنطي من حيث زخارفه وتيجان أعمدته وأعمالِهِ الفسيفسائية الملونة والقاشانية المذهبة، ومما تجدر الإشارة اليه هو منبر الجامع، فالمنبر الحالي يُعد من أقدم المنابر

---

(1)Gardner, Helen: Art through the Ages,4th Edition, G,Bell and Sons, Ltd London,1959 ,P. 493.

(2) مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 181.

(3) محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 62.

(4) الالفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ اصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 170 - 171.

الاسلامية في مصر وأجملها، وقد تسرّبت حشواته الى الخارج إلاّ انها أُعيدت فيما بعد ورُكبت في أماكنها[1].

ومن الأمور التي تجعل الجامع الطولوني أقرب في مظهرهِ الى مسجد سامراء هي مئذنته الشهيرة والتي تشبه الملوية وان اختلفتا في المظهر والبنيان[2].ويبلغ إرتفاع هذهِ المئذنة (أربعين) متراً تقريباً عن سطح الأرض، ولها قاعدة مربعة يعلوها طابق مستدير، ثم طابقان مثمنا الأضلاع، وتنتهي المئذنة بتكوين مضلع، وتمتاز بمدرّج سلمها الذي يلتف حول قاعدتها من الخارج، أما طابقها الأول فهو اسطواني الشكل[3].وهي من المآذن الاولى في مصر، وبُنيت من الحجر بخلاف حوائط المسجد وأجزائه الأُخر التي بنيت من الطوب[4].أما موقعها من المسجد فهي "تقع في الجهة الشمالية الغربية منحرفة قليلاً عن محور المسجد"[5].

وفيما يخص زخارف الجامع، فقد إهتم المعمار والفنان المسلم بزخرفة الجامع إهتماماً واضحاً، وكانت اغلب زخارفه محفورة في الجص، ونراها في واجهات الأروقة، المشرفة على الصحن، وحول عقودهِ ودعاماتهِ ونوافذهِ الداخلية، إذ كانت عبارة عن أشرطة جصية نُقشت عليها زخارف نباتية قوامها وريدات وأشكال نجمية، كما كُسي السقف من الأسفل بألواح خشبية يُزينها شريط

---

(1) توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة ؛ العصور المتوسطة الاوربية والاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص291 -292.

(2) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 112.

(3) مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 181.

(4) توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة ؛ العصور المتوسطة الاوربية والاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 292.

(5) الالفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ اصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 171.

من الآيات القرآنية الكريمة، ويعلو هذا الشريط، شريط مماثل يسير تحت السقف مباشرةً محفوراً على ب بالخط الكوفي المتطور[1].

وعليه فان الجامع الطولو ثل آخر الآثار المتبقية من العصور الاسلامية الأولى وأكثرها احتفاظاً بعناصر صلية، على الرغم من التجديد والتعمير الذي طرأ عليه في العصور اللا .

أما أبرز مساجد **الفاطميين**[*] فهي (الجامع الأزهر، مسجد الحاكم، مسجد الأقمر، مسجد الجيوشي، ومسجد الصالح طلائع)[3]. ففيما يخص **(الجامع الأزهر)**[**]، فانه يُعد من أقدم مساجد القاهرة، وأشهر جامع إسلامي وأجل معهد ديني، وأبرز جامعة إسلامية لتدريس الدين والشريعة والعلوم والفنون والآداب، وقد سمي بالأزهر إشارةً الى السيدة (فاطمة الزهراء) (عليها السلام) بنت رسول الله (صلى الله عليهِ وآلهِ وسلم)، لإنتساب الفاطميين اليها[4].

---

(1) للمزيد يُنظر: محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 63. وكذلك: (الالفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ اصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 171).

(2) مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 180.

(❖) الفاطميون: أسرة شيعية، وهم فرع فاطمي علوي، حكموا مصر سنة (969م) باستيلائهم على السلطة، واستقلالهم عن العباسيين، وكانت لهم حكومة في أفريقيا الشمالية بسوسة وصفاقس، وعندما إستولوا على مصر، جعلوا عاصمتهم في الفسطاط، واطلقوا عليها إسم القاهرة. (علي شلق: العقل في التراث الجمالي عند العرب، مصدر سابق، ص 322).

(3) نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص83.

(❖❖) بناه القائد (جوهر الصقلي) بأمر من الخليفة الفاطمي (المعز لدين الله)، وقد تمت عمارته سنة(361هـ/ 972م). (الرفاعي، أنور: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، مصدر سابق، ص 78).

(4) توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة ؛ العصور المتوسطة الأوربية والإسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 297.

أما تخطيطه فقد اتبع تخطيط المساجد الأولى، وكان يشغل مساحة مستطيلة تبلغ مقاساتها الخارجية (88) متراً طولاً، و(70) متراً عرضاً ويتوسطه صحن، ويتقدمه بيت الصلاة المقسم الى (خمسة) أروقة تحدها عقود منفرجة ممتدة بموازاة جدار القبلة[1]. وما يلفت النظر في هذا الجامع هو ماجرى عليه من إصلاحات وترميمات وإضافات سواءً في العهد الفاطمي أم في العصور اللاحقة[2]. الى ان اصبحت مساحته ضعف ماكانت عليه مما جعله معرضاً للعمارة الاسلامية المصرية[3].

وللأزهر (خمس) مآذن مختلفة الطرز، كونها بُنيت في عصور متفاوتة، كما كان له (13) محراباً، لم يبق منها إلا (ستة) أقدمها محراب إيوان القبلة الأصلي، وهذهِ المحاريب تتفاوت في جمالها الفني واتقان الصنعة كما تعددت قبابه نتيجة لتعدد المدارس التي أُلحقت بالجامع [4][❖].

وقد زُخرفت واجهات العقود في الجامع الأزهر بأوراق نباتية محورة، كما زُينت حافاتها بآيات من القرآن الكريم بالخط الكوفي المزهر، وأُقيم على يمين المحراب نقش يُؤرخ بناء المسجد بالخط الكوفي أيضاً[5]. أما المحراب فهو بدوره

---

(1) مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 183، وكذلك ينظر: (محمد زينهم: الأزهر الشريف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص20).

(2) للمزيد يُنظر: (حسين مؤنس: المساجد، مصدر سابق، ص 176 -180). وكذلك ينظر: (محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 64 - 68).

(3) زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 62.

(❖) من المدارس الملحقة بالجامع هي: المدرسة الطيبرسية، والمدرسة الاقبغاوية، والمدرسة الجوهرية ولكل من هذه المدارس عناصر معمارية بارزة كالقبة والمحراب والأروقة والمقرنصات وغيرها. للمزيد ينظر: (محمد زينهم: الأزهر الشريف، مصدر سابق، ص79 -122).

(4) حسين مؤنس: المساجد، مصدر سابق، ص 180.

(5) محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص 66.



مزين بالزخارف العتيقة التي كانت تكسو رأسهِ، كما كُسيت أجزاء كثيرة من بيت الصلاة بالزخارف الجصية، فبعضها إتخذ أشكال النباتات، وبعضها الآخر إتخذ أشكال الفواكه، فيما كانت النوافذ محشوة بستائر مخرمة، تتكون الزخرفة في بعضها من حلقات هندسية متشابكة، أما بعضها الآخر فقوامها أوراق وسيقان نباتية متجانسة ومتماثلة، كما تظهر أبدع أنواع الزخارف داخل إحدى قبابه، وهي المعروفة بقبة البهو التي بُنيت في سنة (540هـ / 1145م)، إذ إمتازت بزخارف فريدة من نوعها، حيث إنبثقت فيها من السيقان أشكال الفواكه والأزهار، وأحاطت بها الأوراق، وإمتدت حولها الكتابة الكوفية المزهرة بإسلوب يبدو طبيعياً [1].

كما ويُعد **(مسجد الحاكم)**[**] من أبرز المساجد الفاطمية، وهو يشغل أرضاً خارج جدار (سور) القاهرة الشمالي، وأرض المسجد مستطيلة الشكل[2]. تتألف من صحن مكشوف تحيط به أروقة مسقوفة، كما توجد (خمسة) أروقة أُخر من ناحية المحراب، تسير عقودها موازية لحائط القبلة، وكل الأروقة الموجودة محمولة على أكتاف[3].

ويبدو ان هذا المسجد بُني على غرار (جامع إبن طولون)، كونهما يشتركان بأغلب العناصر المعمارية، فكلاهما مشيد بالطوب أو الآجر، ماعدا المآذن فمن الحجر، وليس في رواق القبلة لكليهما مجاز ظاهر الى المحراب،

---

(1) مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 184.

(**) بدأ العمل في إنشاء هذا المسجد في زمن الخليفة الفاطمي (العزيز بالله)، ولكنه لم يكتمل الأ في عهد إبنه (الحاكم بأمر الله)، سنة (403هـ / 1013م). (زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 64).

(2) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 117.

(3) الالفي، أبو صالح: الفن الاسلامي؛ اصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 181 - 182.

وعقودهما مدببة تقوم على أكتاف من الطوب، والصحن في كليهما تحيط به (أربعة) إيوانات اكبرها إيوان القبلة، الأ أن مسجد الحاكم يمتاز عن الآخر بأنتهاء طرفيه بقبتين بينهما قبة ثالثة فوق المحراب، كما يمتاز بميزةٍ أخرى هي إحتوائهِ على مئذنتين من الحجر، يتوسطهما مدخل مُشيد من الحجر أيضاً[1].

وللمسجد (تسعة) أبواب، (خمسة) منها في الواجهة، و(إثنان) في الشرق، و(واحدة) في الغرب، و(واحدة) في الحائط القبلي[2].وفي نهايتي الجهة الشمالية الغربية للمسجد تقع المئذنتان الشامختان، واللتان تعدان من أقدم المآذن المصرية المحتفظة بعناصرها القديمة[3]. واحدى هاتين المئذنتين وهي القبلية مربعة القاعدة، مكتوب عليها آيات قرانية وزخارف متنوعة وإسم (الحاكم)، وتاريخ إنشائها، أما الثانية فهي ذات بدن مستدير، مكتوب حولها آيات من القرآن الكريم، ومُزينة بالزخارف، فتلك الكتابات القرآنية والزخارف المتنوعة إن دلت على شئ، فهي تدل على ما بلغتهُ الزخارف الحجرية من الرقي والجمال الفني في تلك العصور[4].

أما **(مسجد الاقمر)**[*] شكل (58)، فيُذكر بأنه من أجمل المساجد الفاطمية، ولعل واجهته المزودة بالزخارف المتنوعة والكتابات الكوفية والمقرنصات (التي تُظهر أول مثال للمقرنصات الزخرفية على الأراضي المصرية)،

---

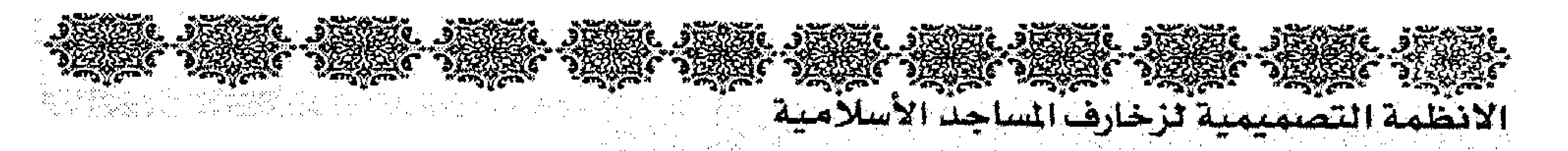
(1) زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 64. وكذلك يُنظر: (توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة ؛ العصور المتوسطة الاوربية والاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 303).

(2) الالفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ اصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 182.

(3) مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 184.

(4) توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة ؛ العصور المتوسطة الأوربية والإسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 306.

(*) يقع هذا المسجد في شارع (المعز لدين الله)، وقد أنشأه الخليفة الفاطمي (الآمر بأحكام الله أبو علي المنصور) في سنة (915هـ/1125م). (توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة ؛ العصور المتوسطة الأوربية والاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 305).



هي التي جعلته بهذهِ المنزلة، إلاّ انها لم يبق منها الا نصفها الأيسر، ولهذهِ الواجهة باب له معبرة من الخشب، حُفرت عليها زخارف متعرجة تمتاز بالبساطة والجمال، وعلى يسار الباب تقع المئذنة، ومما تجدر الإشارة إليه هو ان هذا المسجد من المساجد المعلقة، التي يُصعد اليها بدرج، كما أن هذا المسجد صغير الحجم تؤدي بابهِ الى صحن مكشوف، تحيط به (أربعة) إيوانات، اكبرها إيوان القبلة (الذي يتكون من ثلاثة أروقة محمولة على أعمدة مستعارة (فارسية)، مصنوعة من الرخام، ومغطاة بقبوات صغيرة على الطريقة البيزنطية)، وحول العقود التي تحيط بالصحن شريط من الكتابة بالخط الكوفي المزهر، والتي تعد من مميزات الزخارف الفاطمية[1].

" وظهرت في العصر الفاطمي كذلك أنظمة جديدة للمساجد، وهي نظام المسجد ذي الضريح أو ما يسمى بنظام المشهد، وأقدم مسجد معروف بهذهِ الصفة هو (**مسجد الجيوشي**)[*]، وفيه تكسو الزخارف (البديعة المنوعة والمنقوشة على الجص) قبتهِ ومحرابهِ"[2]. ومن المساجد الأُخر التي اتبعت نظام المشهد، (**مسجد المشهد الحسيني**)، الذي دُفن به رأس الامام الحسين بن علي بن أبي طالب (عليهما السلام)، إلاّ إنه لم يبق من هذا المشهد سوى أحد أبوابه والمسمى بالباب

---

(1) للمزيد يُنظر كل من المصادر التالية:

- توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة ؛ العصور المتوسطة الاوربية والاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 306 -307.
- كونل، آرنست: الفن الاسلامي، مصدر سابق، ص 48.
- زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 64

(*) بناه أمير الجيوش (بدر الجمالي) في سنة (478هـ / 1085م)، وهذا المسجد يطل على القاهرة من أعلى تلال المقطم. (مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 185).

(2) نفسه، ص 184 -185

الأخضر، وأشهر ما في هذا المسجد التابوت الخشبي، والذي يمتاز بزخارفه النادرة[1]. وقد شاع هذا النظام مما أدى الى ظهور مشاهد أُخر.

ومن المساجد الفاطمية الصغيرة ايضاً ايضاً **(مسجد الصالح طلائع)**[**]، " والذي يُمثل آخر أثرللفاطميين في مصر سنة (1160م)، وهو من نوع المساجد المعلقة، حيث بُني مرتفعاً عن الارض بنحو (أربعة) امتار" [2]. ولهذا المسجد (أربعة) واجهات مشيدة بالحجر، أهمها الواجهة الغربية، وفيها الباب الرئيسي، وأمامه رواق قائم على أربعة أعمدة من الرخام، تحمل عقوداً حُليت حافاتها بالزخارف ، كما يحوي المسجد صحناً تحيطهُ (أربعة) إيوانات، عقودها محمولة على أعمدة من الرخام أيضاً، زُينت حافاتها من الداخل والخارج بكتابات من الخط الكوفي المزهر، كما زُينت خواصرها بدوائر جصية مزخرفة من وجهيها، وفي وسطها أشكال هندسية، وفوق هذهِ العقود نوافذ صغيرة مفرغة بزخارف نباتية منوعة[3].

وفيما يخص مساجد **الطراز الأيوبي**[*]، فقد ظهر في هذا العصر نوع من المساجد يُطلق عليها (مدرسة) وهي بشكلها العام مستطيلة التخطيط، وذات صحن مربع، على كل ضلع منه إيوان مغطى بقبو ذي عقد مدبب، ومن هذهِ

---

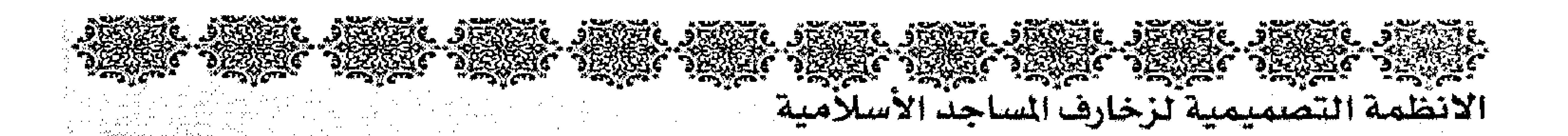
(1) الألفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ أصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 183.

(**) أنشأه الملك (الصالح طلائع بن رزيك)، الذي كان وزيراً للخليفة الفاطمي (الفائز بنصر الله) في سنة (1160م). (زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 64).

(2) الالفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ اصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 183.

(3) زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 64 -65.

(*) بعد أن زال حكم الفاطميين بموت العاضد (آخر خلفائهم)، أصبح (صلاح الدين الأيوبي) حاكماً لمصر، وأسس الدولة الأيوبية في (567 -648 هـ / 1171 -1252م). للمزيد يُنظر: (نعمت، إسماعيل علام: فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص 135).



المدارس، (المدرسة الكاملية) (624هـ/1225م)، و(المدرسة الصالحية) (1242م) [1].

وقد إندثرت المدارس الأيوبية، ولم يبق منها في القاهرة إلاّ أطلال هاتين المدرستين، إذ لم يبق من المدرسة الكاملية إلا جزء من قاعة مستطيلةٍ، مسقوفة بقبوة مدببة مبنية بالآجر، ويُعتقد أن هذهِ القاعة كانت تقابل بيتاً للصلاة، ويمتد بينهما صحن المدرسة، وهناك غرف مفتوحة على جانبي الصحن مكونة من طابقين. أما المدرسة الصالحية، فان مابقي منها يقتصر على قاعة المدرسة، وجزء من القاعة القبلية، بينما بوابة المدرسة وواجهتها الشمالية ومئذنتها فما زالت قائمة، ويتكون القسم الشرقي من المدرسة من بيت الصلاة وهو بشكل إيوان، يطل على صحن مستطيل، يحف بهذا الصحن من كل من جانبيه الشرقي والغربي رواق، وفي جدار القبلة (ثلاثة) محاريب، أما بوابة المدرسة، فهي ضخمة البناء، تحف بها حنيات وعقود صغيرة يعلوها شكل المحراب المسطح، وترتفع فوق البوابة مئذنة المدرسة، التي يبلغ إرتفاعها (32) متراً تقريباً، وهي مكونة من (ثلاثة) طوابق تنتهي بقبة مضلعة[2].

كما تُمثل الثروة المعمارية التي خلفها **الطراز المملوكي**[**] تراثاً قيماً تعتز بهِ مدينة القاهرة، فمما لاشك فيه ان عصر دولتي المماليك فيما بين عامي

---

(1) الألفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ أصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 186.

(2) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 122 -124.

(**) المماليك: هم سلالتان: الأتراك (البحريون) (1250 -1382م)، والشراكسة (البرجيون) (1382 -1516م)، جندهم الأيوبيون في الخدمة العسكرية، ثم إنتزعوا السلطة لأنفسهم بعد وفاة آخر الملوك الايوبيين (الصالح نجم الدين أيوب)، فتمكن بعضهم من الوصول الى حكم مصر، وفرض بعضهم الآخر سيطرته على سوريا وأجزاء من آسيا الصغرى، تركوا أثاراً عمرانية هامة، أشهر ملوكهم (بيبرس، وقلاوون، وبرقوق، وطومان باي). للمزيد ينظر: (الكرباسي، محمد صادق محمد: تاريخ المراقد ؛ الحسين وأهل بيته، دائرة المعارف

(1250 -1517م)، مثّل العصر الذهبي في تاريخ العمارة الاسلامية في مصر، فقد كان الاقبال شديداً على تشييد العمائر من مساجد، ومدارس، وأضرحة، كما ظهر التنوع والإتقان والأناقة في شتى العناصر المعمارية من واجهات ومآذن وقباب وزخارف جصية ورخامية[1].فلما عرفت مصر طراز المدرسة المقسمة الى أقسام، وطراز الأضرحة ذات القباب، فإنها انتفعت من كل من هذين الطرازين في تصميم مساجدها في هذا العهد، من دون أن تعدلِ عن المنهج القديم الخاص بالمساجد ذات الايوانات والأعمدة والأكتاف[2].

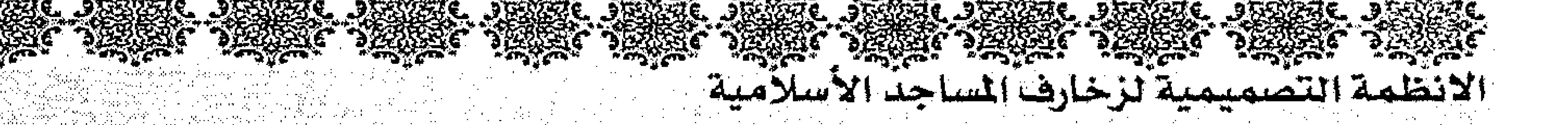
ومن ابرز المساجد المملوكية، **(مسجد الظاهر بيبرس)** والذي شيد سنة(1266م)، وهو مربع الشكل تقريبا، قوام تصميمه، صحن تشغله حديقة عامة، وتحف بهِ (أربعة) إيوانات، ومجموعة من العقود بعضها محمولة على أكتاف، وبعضها الآخر على أعمدة من الرخام، وقد بُنيت واجهاته الأربع بالحجر، بينما أبنيته الداخلية فمن الطوب، وله (ثلاثة) أبواب بارزة مزينة بزخارف جميلة، كما يمتاز المجاز الأوسط في أيوان القبلة بإحتوائهِ على قبة تعلو المحراب الموجود فيه[3]. وللمسجد مئذنة مرتفعة، تعلو الباب البحري، إلا إنها هُدمت فيما بعد، كما له (27) نافذة ذات عقد مدبب، مزخرف بزخارفٍ جصية، وبعض النوافذ لا تزال محتفظة بزخارفها القديمة، ويدور حول هذهِ

= الحسينية،د.ت.، ص 86). وكذلك ينظر: (نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الوسطى، مصدر سابق، ص 185 -187).

(1) زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 71.

(2) كونل، آرنست: الفن الاسلامي، مصدر سابق، ص 105.

(3) للمزيد يُنظر: (توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة ؛ العصور المتوسطة الأوربية والاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 312). وكذلك: (زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 71).



النوافذ شريطٌ من الخط الكوفي المستمر، أما الأروقة الجانبية فقد ضاعت معالمها ماعدا رواق المحراب[1].

كما يُعد **(مسجد الناصر محمد بن قلاوون)**[*] من المساجد المملوكية الكبيرة، والذي خالف في تخطيطه، نظام الأواوين المتعامدة (على شكل صليب)، إذ كان هذا النظام سائداً في عصر المماليك، وله قبة كبيرة محمولة على أعمدة ضخمة من الكرانيت الأحمر، تعلو إيوان القبلة، كما وله مئذنتان وبابان، أحد البابين غربي تعلوه المئذنة الأولى، وهي اسطوانية الشكل، والباب الثاني بالواجهة الشمالية، وفي نهايته تقع المئذنة الثانية، وهي مربعة القاعدة، وكلا المئذنتين مغطاة بالقاشاني[2].

أما **(مسجد السلطان حسن)**[*] شكل (59) " فيمثل أضخم مساجد مصر عمارةً، وأعلاها بنياناً، وأكثرها فخامة، وأحسنها شكلاً، إذ تُقّدر مساحته بحوالي (7906) متراً مربعاً، وله جدران عالية فخمة يبلغ ارتفاعها (37،70) متر تقريباً، وتحوي حوائطه على تجاويف عمودية، أما نوافذه فهي على (ثماني)

---

(1) الألفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ إصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 192 - 193.

(*) انشأ السلطان المملوكي (الناصر محمد بن قلاوون)، مسجداً بالقلعة سنة (718هـ / 1318م)، وأعاد بنائه سنة (735هـ / 1334م). (شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 129).

(2) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 129 -130.

(*) شُيد هذا المسجد من قبل السلطان (حسن)، سنة (758هـ / 1356م)، وانتهى من بنائهِ سنة (765هـ/ 1363م)، وتطل واجهتاه الجنوبية والشرقية على ميدان صلاح الدين، أما واجهته الشمالية وهي الاصلية فتطل على شارع القلعة. (شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 130).

طبقات" [1].ولهذا المسجد (أربعة) أواوين متعامدة (على شكل صليب) حسب الطراز المملوكي، وصحنه مربع تتوسطه ميضأة[2]. وعلى طرفي الواجهة الجنوبية الشرقية للمسجد تقع المئذنتان، إلا إن أحد المئذنتين قد سقطت قبل إكمالها[3]. ويبلغ إرتفاع المئذنة الكبيرة (82)متراً تقريباً، وهي من أعلى المآذن الاسلامية، وتمتاز بقاعدة مربعة، ثم يستمر بناؤها مثمناً، أما محراب المسجد، فهو مجوف ومكسو برخامٍ ملون مُحلى بنقوش ذهبية تكتنفه (أربعة) أعمدة من الرخام أيضاً، والى يمين المحراب يقع المنبر، وهو من الرخام الأبيض، وله باب من الخشب المصفح بالنحاس المنقوش، كما زُينت قبتة بالرخام الفاخر، وزودت بشريط خشبي منقوش ومذهب[4].

وعليه فإن هذا المسجد قد إمتاز بما فيه من زخارف معمارية، تشبه خلايا النحل، فتارةً نجدها في الجزء العلوي للمدخل الرئيسي للمسجد والذي زود بصف من المقرنصات، وتارةً أخرى نجدها قد ملأت الجدران والأواوين، ولاسيما إيوان القبلة، والذي كان أكثرها زخرفةً ودقة، فجدرانه الرخامية ذات الأحجار الملونة، زودت بشريط من الكتابة الكوفية لآيات قرآنية من سورة الفتح، كما زُين منبر المسجد بزخارف قوامها أشكال هندسية، متعددة الأضلاع، ومرتبة في أوضاع نجمية على النمط الذي شاع في عصر المماليك[5].

---

(1) نفسه، ص 130 -131.

(2) توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة ؛ العصور المتوسطة الأوربية والاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 315.

(3) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 131.

(4) الالفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ اصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 198.

(5) زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 74 -75.

فضلاً عن (**مسجد الظاهر برقوق**)(*) الذي يمتازبواجهتهِ المزودة بشبابيك خشبية، حلت محل الشبابيك الجصية في المساجد السابقة، كما يمتاز بمأذنتهِ الضخمة وقد كسيت بالرخام في جزئها الأوسط، مما مثل أول نموذج من هذا النوع في المآذن المصرية، وللمسجد باب مكسو بالرخام أيضاً، ومركب عليه مصراعان من الخشب المكسو بالنحاس المطعم بالفضة، ويؤدي هذا الباب الى صحن مكشوف مفروشةً أرضهُ بالرخام، وتحيطهُ (أربعة) إيوانات اكبرها ايوان المحراب، المسقوف بسقف خشبي مموهاً بالذهب، أما الايوانات الثلاثة الأُخر فقد سُقفت بقبوات من الحجر، كما كُسي المحراب شأنه شأن عناصر المسجد الأُخر بالرخام المتعدد الألوان والمحلى بفصوص الصدف، فضلاً عن القبة التي إنتهت بشريط مكتوب بالذهب يتضمن تاريخ الانشاء[1].

أما (**مسجد المؤيد**)(**)، فيُعد من الروائع المعمارية في دولة المماليك الشراكسة، إذ وصف بكونهِ لم يُعمّر في الأسلام مسجداً أكثر منه زخرفة بعد المسجد الأموي[2]. ولهذا المسجد منارتان رشيقتان تُعدان من المنارات الجميلة في مصر، وله (أربع) واجهات، أشهرها الواجهة الشرقية التي لا تزال محتفظة بتفصيلاتها، والتي تضم في طرفها البحري باب كبير كُسي بالرخام والجرانيت الملون، ورُكّب عليه مصراعان مغشيان بالنحاس، مما جعلها من اكبر وأجمل

(*) أنشا هذا المسجد السلطان (الظاهر برقوق)، وهو أول السلاطين الشراكسة بين سنتي (1384م – 1386م) وقد نفذ عمارة هذا المسجد المهندس (شهاب الدين أحمد بن طولون). (الألفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ إصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 199).

(1) نفسه، ص 199 -200.

(**) بنى هذا المسجد الملك (المؤيد أبو النصر) شيخ المحمودية، سنة (808 -813 هـ / 1405 -1410 م)، وهو يقع بجوار باب زويلة. (شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 135).

(2) توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة ؛ العصور المتوسطة الاوربية والاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 321.

الأبواب، كما يُذكر بأن هذهِ الواجهة قد كسيت بالرخام الملون، وبالزخارف المذهبة، والكتابات الكوفية، حتى أن الزخارف غطّتها من الأرض الى السقف، أما الواجهات الأُخر فقد تهدمت ولم يبق منها شئ، كما يعد السقف من أجمل السقوف الخشبية ويتوسط جدار القبلة محراب مكسو بالرخام، ويجاوره منبر كبير مُطعم بالسن(1).

كما أبدى **السلاجقة**(*) عند اعتناقهم للدين الاسلامي حماساً كبيراً لهذا الدين، حيث قاموا ببناء المساجد الضخمة والمعاهد الدينية الكبيرة للدلالة على تمسكهم بالدين الحنيف، وقد إمتازت المساجد الاولى التي بناها السلاجقة، بسقفٍ منبسط من الخشب، مرصوص بالتراب، كما إستُخدمت القبة البيضوية التي إعتلت بعض مساجدهم كـ **(مسجد قونية)** (617هـ / 1219م)، ونتيجة لجو آسيا الصغرى القاسي، فقد إضطر السلاجقة الى ان يتخلوا عن طراز المسجد ذي الصحن أو الساحة الكبيرة، وإستعاضوا عنها بأخرى داخلية، ومع ذلك فانهم إحتفظوا بشكل الجامع المربع أو المستطيل في بداية عهدهم، فعندما بنوا مسجدهم الكبير في قيصري (530هـ / 1135م)، والمسجد الكبير في أرضروم (524هـ / 1129م)، تركوا فسحة غير مسقفة في وسط المسجدين، ليستعيدوا ذكرى الساحة المكشوفة التي أُزيلت من هذا الطراز(2).

---

(1) الألفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ إصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 200 - 201.

(*) السلاجقة: هم قبائل من التركمان الرحل، قدموا من براري القرغيز في آسيا الوسطى واستقروا في الهضبة الايرانية، وقد بدأ اعتناقهم للدين الاسلامي منذ القرن الثامن الميلادي، لذا فقد تبوأ العنصر التركي منذ تلك الفترة مركزاً رئيسياً في العالم الاسلامي، وقد شمل حكمهم إيران وتركيا والعراق. (نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص 99).

(2) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 140 - 141.

ولّما إمتد نفوذ السلاجقة، وشمل حكمهم كلاً من ايران وتركيا والعراق فمما لاشك فيه، أنهم قاموا بإنشاء المساجد فيها، ففي إيران فقد تطورت عمارة المساجد في عهد السلاجقة وأخذ تصميمها يتغير، حيث نرى في المسجد السلجوقي إيواناً عالياً مقبباً يتوسط دعائم واجهة كل ضلع من أضلاع الصحن المكشوف، الا أن أكبر الأواوين، هو إيوان القبلة، كما زاد ارتفاع المئذنة وزاد الميل إلى إستخدام صف من الحنايا على هيئة عقود مدببة فارسية الطراز، تعمل على تحويل المربع الموجود أسفل القبة الى دائرة، ومن أشهر المساجد في هذا الطراز هو **(مسجد الجمعة)** في أصفهان (466هـ/1073م) شكل (60)، والذي أصبح نموذجاً وطرازاً تقليدياً لبقية المساجد في إيران[1].

أما ما تبقى من المساجد التي أنشأها السلاجقة في تركيا، فأن آثارها تدل على انهم لم يقبلوا على طراز المسجد ذي الايوان والصحن المكشوف والذي عُرف في إيران، حيث يُلاحظ على أغلب تلك المساجد أنها بدون صحن، وأن تصميمها يعتمد على مكان للصلاة مغطى ومتعدد الأروقة، وتظهر بهِ عدة دعائم منتظمة، وقد يعلو رواق القبلة أكثر من قبة، كما في **(مسجد علاء الدين)** بمدينة نجدة، المشيد في عام (620هـ / 1223م) والذي يحوي على (ثلاث) قباب، أو قد يكتفي في بعض الحالات بقبة واحدة في نهاية الممر الاعرض الأوسط ومثال ذلك مسجد **(أولو جامع)** والذي شُيد في مدينة ديفرجي عام (228هـ / 1229م)، وتظهر هذهِ القبة من الخارج على شكل خيمة مدببة، ولم تكن هذهِ القبة المدببة منفصلة عن بقية أجزاء المسجد كما كان متبعاً في المسجد السلجوقي في إيران، بل كانت جزءاً من التصميم العام[2].

---

(1) نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص 101 - 102.

(2) نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص 116 - 117.

أما في العراق، فقد شيد السلاجقة الجامع الكبير المعروف بـ**(الجامع النوري)** في وسط مدينة الموصل في عام (568هـ/ 1171م)، وهو يتكون من صحن يحيط به أواوين لايزال إحداها قائماً، وهو ايوان القبلة المغطى بقبة، ويحمل السقف دعامات مثمنة، إستُخدم الآجر في تشييدها[1]. وأشهر ما في هذا الجامع هي مئذنته شكل (61) المعروفة بإسم (الحدباء)، والتي تعد من أقدم المآذن في مدينة الموصل، وقد بُنيت بأجود أنواع الآجر، وزينت بنقوش آجرية متنوعة، ويبلغ إرتفاعها اكثر من (55) متراً، فهي أعلى مئذنة في العراق بعد الملوية، وتتألف من قاعدة مربعة، وبدن إسطواني يضيق تدريجياً كلما إرتفع حتى ينتهي بقبة تشبة الخوذة، وقد رُصف سطحها بطريقة التلاعب في وضعيات الآجر، وفي داخل بدن المنارة سُلّمان، يبدأ السلم الأول من الأرض، والثاني من أعلى القاعدة، وكلاهما يؤديان الى أعلى المنارة[2].

وفيما يخص زخرفة مساجدهم بشكل عام، فقد زينوا قبابهم من الداخل بالقاشاني أو الطابوق المزجج، وأضافوا اليها كتابات من الخط الكوفي، وأهم ما يجذب النظر في مبانيهم هذهِ هو اهتمامهم بالأبواب المزودة بإطار من الأحجار المنحوتة والمزخرفة زخرفةً معقدة متشابكة ومرتبة بشكلٍ غريب، كما إمتدت الزخرفة لتشمل الواجهة بأسرها، وحول النوافذ المرتفعة أيضاً[3].وعُملت محاريب خزفية مسطحة ذات رسوم تمثل محراباً يحف به عمودان بارزان[4].

---

(1) كونل، آرنست: الفن الاسلامي، مصدر سابق، ص 66.

(2) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 145 -146.

(3) نفسه، ص 141 -142.

(4) الالفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ اصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 206.

أمّا مساجد **الطراز الفارسي المغولي**(*)، فقد إستمر نظام المساجد الذي انتشر أيام السلاجقة، كما يمثله مسجد الجمعة في اصفهان والذي ظل قائماً في العصر المغولي، ثم أخذ ذلك النظام يزداد أناقة وإتزاناً في العهد الفارسي المغولي، ومن أبرز المساجد التي ترجع لهذا العصر هي: (مسجد فرامين، والمسجد الجامع بمدينة يزد)[1].

فـ(**مسجد فرامين**)(723هـ /1322م) في ايران يدل دلالة واضحة على عدم إنقطاع العصر المغولي عن العصر السلجوقي من حيث نظام المساجد، ولهذا المسجد بوابة بشكل إيوان تؤدي الى الصحن، ويحيط بهذا الصحن أقواس الأروقة الأربعة، وفي وسط كل منها ايوان، ويكون الايوان القبلي اكثر ارتفاعاً من الجانبين ويشكل المدخل الفخم للحرم، ويتألف من قاعة واسعة ذات قبة تكتنفها أروقة مغطاة بقبوات، وترتكز القبة على عنق مربع بواسطة أركان ذات محاريب متطابقة فوق بعضها[2].كما يمتاز (**المسجد الجامع**) بمدينة يزد، (الذي يرجع الى القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي)، بتناسب أجزائهِ، وخضوعهِ لنظام المساجد الواقعة تحت هذا الطراز[3].

وفيما يخص الزخرفة " فأن أبدع مأدخله العصر المغولي على إسلوب زخرفة العمائر الدينية، هو إستخدام قطع صغيرة من فسيفساء الخزف البراق المتعدد

(*) المغول: قبائل رُحل، بدأ زحفهم على البلاد الاسلامية سنة (1218م)، وتمكنوا من غزو ها الواحدة بعد الأُخرى، و تأثروا تأثيراً كبيراً بالثقافتين الصينية والايرانية، ورقت طبائعهم باعتناقهم الاسلام، الا انه سرعان مادب الضعف في دولتهم، وحلت محلهم الاسرة التيمورية. (نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص 143 - 144).

(1) زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 102 -103.

(2) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 174 -175.

(3) زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 103.



الألوان في تغطية الأسطح، فضلاً عن البلاطات الخزفية المتعددة الألوان التي كانت تستخدم في العصر السلجوقي، لكن الايرانيين في العصر المغولي فاقوا السلاجقة في هذهِ الصناعة وادخلوا عليها الاساليب المبتكرة"[1].

" كما زادت العناية في العصر التيموري بالمساجد أيضاً، فشيدوا المساجد ذات المداخل العالية الفخمة والقباب العظيمة والمنارات الاسطوانية التي تحف بالواجهة ومن الامثلة على هذهِ المساجد هو **(مسجد كاليان)** في بخارى"[2]. و**(مسجد جوهر شاد)**[*]، ذو الايوانات الاربعة، والذي يتضح من خلاله أهم خصائص العمائر التيمورية، من خلال الاهتمام بالمدخل الذي يتكون من بوابتين يزيد من فخامتهما مئذنتان عاليتان على هيئة أبراج، كما شاع استخدام القباب الفخمة والتي تظهر بوضوح في قبة هذا المسجد المزينة بالزخارف من الداخل والخارج، ومما يزيد من جمال هذا المسجد الزخارف التي تغطي جدرانه ومحرابه، ويضم هذا المسجد حالياً مثوى (الامام الرضا ابن الامام موسى الكاظم) (عليهما السلام)[3]. فيما ظهر في ايران مسجدٌ يختلف طرازهِ عن المساجد ذات الصحن المكشوف التي انتشرت في ذلك العصر وهو (المسجد الازرق)، الذي شُيد في مدينة تبريز عام (870هـ / 1465م)، والذي يتكون من قاعة كبرى في وسطهِ عليها قبة وحولها قاعات أصغر حجماً، وعلى كل منها قبة

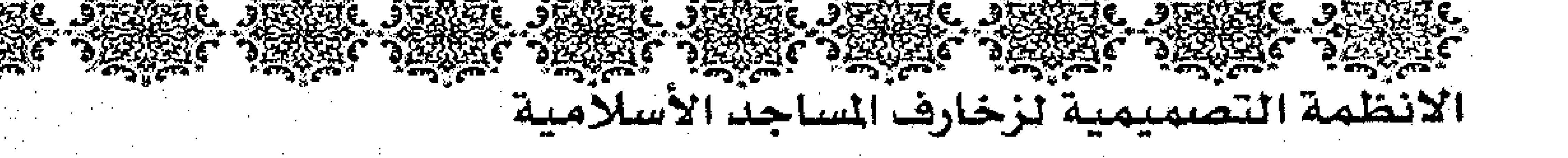
---

(1) نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص 148.

(2) الألفي، أبو صالح: الفن الاسلامي ؛ إصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 210.

(*) شيدت إحدى الأميرات التيموريات وهي (جوهرشاد) زوجة (شاه رخ) هذا المسجد في مدينة مشهد في عام (821هـ / 1418م)، وأشرف على عمارته المهندس (قوام الدين الشيرازي). (نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص 160) وكذلك يُنظر: (شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 175).

(3) نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص 160. وكذلك ينظر: (كونل، آرنست: الفن الاسلامي، مصدر سابق، ص89).



أقل إرتفاعاً، وفي أحد جوانب القبة الكبرى، ضريح ذو قبة أيضاً، وقد زُين هذا المسجد بفسيفساء من الخزف الملون باللون الأزرق الناصع والداكن والأخضر الداكن أيضاً، فضلاً عن استخدام بعض الفروع النباتية المذهبة(1).

وفيما يخص **الطراز المغربي** (425 -897 هـ/ 1031 -1492م)، فان الزعامة الثقافية في بلاد المغرب كانت للأندلس في عصر الدولة الأموية الغربية، ولكنها انتقلت فيما بعد الى مراكش منذ أن ضم (المرابطون)(**) بلاد الأندلس الى سلطانهم سنة (483هـ -1090م)، وكان ذلك ايذاناً بالتغيير في ميدان الفنون الاسلامية في المغرب، إذ أخذ نجم الطراز الأموي المغربي يأفل، ثم خلفهم (الموحدون)(*) الذين قام على يدهم الطراز المغربي الأندلسي في منتصف القرن (السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي)، وظل يزدهر حتى بلغ أوج إزدهاره في القرن (الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي) (2).

---

(1) زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 104 -106.

(**) المرابطون (483هـ / 1090م): قبيلة من البربر الصحراويين، نشأت في جزيرة أفريقية وعرفوا بالمرابطين نسبة الى الرباط الذي كانوا يقطنونه، على تلك الجزيرة والذي يتخذونه مركزاً للدعوة الى الاسلام بين الافارقة جنوبي الصحراء المغربية، امتدت دولتهم في المغرب من المحيط الى الجزائر، وكان مؤسسها هو القائد (يوسف بن تاشفين) الذي بنى مدينة مراكش وجعلها عاصمة له، وضم الأندلس الى سلطانه.للمزيد ينظر: (وجدان علي بن نايف: الأمويون، العباسيون، الأندلسيون، مصدر سابق، ص166).

(*) الموحدون (540 -627 هـ / 1145 -1229 م): من بربر جبال الأطلس، أقاموا دولة على أنقاض دولة المرابطين بزعامة (محمد بن تومرت) الملقب بالمهدي وكانت عاصمتهم مراكش وبعد ان استولوا على اراضي المغرب ضموا كلاً من الجزائر وتونس وليبيا، وبذلك وحدوا ساحل افريقيا من المحيط الاطلسي الى مصر تحت راية واحدة مستقلة، وبعدما دخلوا الاندلس في (540هـ - 1145 م) اعادوا اليها الامن وابقوا اشبيلية عاصمة لهم، ثم خرج الموحدون من الاندلس بعد ان تمكنت جيوش النصارى من المسلمين في معركة العقاب.(وجدان علي بن نايف: الأمويون، العباسيون، الأندلسيون، مصدر سابق، ص167 -168).

(2) زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 111.

ففي بداية الطراز المغربي، ظل تخطيط المساجد كما في الطراز العربي الذي عُرف في القيروان وقرطبة، والذي ينحصر تصميمه في صحن مكشوف، تحيطه أروقة ومجاز عريض مرتفع يؤدي الى المحراب ويتعامد مع رواق القبلة، أما المئذنة فتبنى على الضلع المقابل لحائط المحراب سواء في وسطه أم في أحد طرفيه، وتتكون من الآجر أو من الحجر وتقوم على قاعدة مربعة وترتفع على شكل برج تزينهُ شرفات مسننة، كما يعلو هذا البرج برج آخر صغير فوقه قبة صغيرة ملساء مضلعة، وتحلى واجهات المئذنة بنوافذ متجاورة ذات عقود، كما إستُعملت الأكتاف المبنية بالآجر بدلاً من الأعمدة، لتحمل عقوداً على هيئة حدوة الفرس أو ذات فصوص، كما يغلب أن تكون في وسط الصحن نافورة، وتكسى جدران الأروقة بالفسيفساء أو بلاطات القاشاني[1].

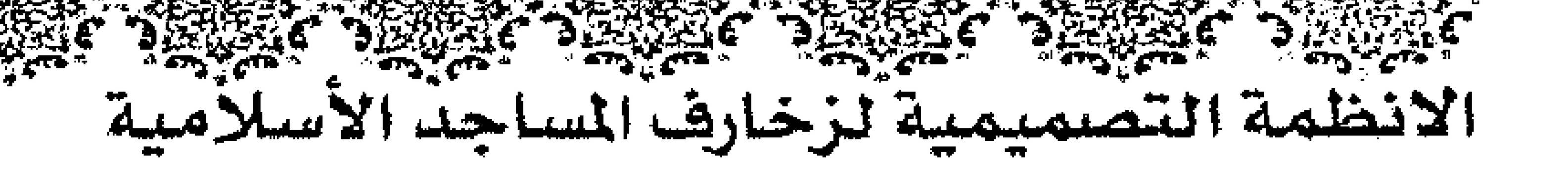
ثم أقام (المرابطون) في (أواخر القرن الخامس وأوائل القرن السادس الهجري / الحادي عشر والثاني عشر الميلادي)، (مساجد الجزائر والقرويين وتلمسان)[2]. ويمثل **(مسجد تلمسان)**، قطعة جميلة من الفن المعماري الاندلسي والذي بُني سنة (531هـ/1136م)، وأضيفت اليه الكثير من الزخارف والنقوش، وهو مسجد واسع الرقعة، ويتكون من (12) رواقاً، وله محراب يشبه محراب جامع قرطبة، وأبرز ما في هذا المسجد أقواسه التي عقدت على شكل حدوة الفرس، ومقرنصاته الجميلة، وإحتواء القبة على تخريم جميل معقد، إذ تتكون هذهِ القبة من (16) قوساً، وهذهِ الأقواس مرتبة ومتماسكة بصيغ جصية[3].

أما **(مسجد القرويين)**، فقد شُيّد في محلة القرويين (المحلة التي إستوطنها أهالي القيروان)، وفي رحابه، بدأت الدراسات الأولية في اللغة والدين والشريعة،

(1) الالفي، أبو صالح: الفن الاسلامي؛ اصوله، فلسفته، مدارسهِ، مصدر سابق، ص 214 - 215.

(2) مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 183.

(3) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص 72.



حتى صار جامعة للدراسات الاسلامية الكبرى، ويقوم هذا المسجد على (300) عمود، وفيه مكتبة ضخمة، وهو يختلف عن مسجد تلمسان بكونه يحتوي على (19) رواقاً، ممتد بصورة موازية لجدار القبلة مما يذكرنا بالمساجد الأولى في مصر والشام، ولهذا المسجد نوعان من الأقواس يقطعان بصورة عمودية ممراً يؤدي الى المحراب، ويحملان مجموعة من القباب ذات زخارف فنية متنوعة[1].

كما اقام (الموحدون) مجموعة من المساجد في بلاد المغرب والأندلس، وأهم ما تبقى منها (**مسجد الكتبية**) في مراكش، ومئذنة (**مسجد أشبيلة**) شكل (62)، وآثار من (**مسجد مولاي حسن**) في الرباط [3]. وتمتاز هذه المساجد بمآذنها التي قيل أنها من عمل شخص واحد وقد اختلفت مواد بنائها وهي مآذن مربعة عالية إقتُبس نظامها من مئذنة مسجد قرطبة، وترتفع مئذنة مسجد الكتبية الى ما يقرب من (70) متراً فوق قاعدتها المربعة، وقد كُسيت جدرانها الخارجية هي والمئذنتان السابقتان بأشكال منوعة من العقود كما كسيت بالخطوط المنفردة والمزدوجة والمتشابكة التي تحيط بنوافذها والتي تضفي على كتلها الضخمة مظهر الخفة والانسياب[3].

أما تصميم مساجد **الطراز الصفوي**(*)، فقد اتبعت بدايةً النماذج الايرانية السابقة، ومن ثم أخذت مكانتها المستقلة وشخصيتها البارزة والتي يمكن أن

---

(1) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص73 - 74.

(2)Binous، Jamila، deh Losincios ; Les Omeyas and others: Arts Islamico، Ibid، P.23.

(3) مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 183.

(*) الصفويون: أسرة ايرانية شيعية، أسسها الشاه (اسماعيل الصفوي) في سنة (1502م)، و في عهدهم ازدهرت الثقافة والفنون، وصارت أصفهان من أشهر مدن الشرق الاسلامي حضارةً، ولكن سرعان مادبَّ الضعف الى دولتهم وسقطت وكان ذلك في عام (1722م). (نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية ، مصدر سابق، ص203 -204).



تتوضح في **(مسجد الشاه عباس في اصفهان، ومسجد الشيخ لطف الله، والمسجد الضريحي للشيخ صفي الدين)**[1].

ففيما يخص **(مسجد الشاه)** في أصفهان شكل (63) والذي شُيّد في سنة (1021هـ/1612م)، فانه يمتاز بامتداده وضخامته، وجمال تخطيطه، وغنى زخارفه[2] كما يمكن القول بأن هذا المسجد قد اتبع الاسلوب السلجوقي في تصميمه، والذي عُرف في ايران من قبل. حيث يتوسطه صحن متسع محاط بمبان من طابقين ذات عقود مدببة، ويتوسط كل ضلع من أضلاع الصحن، إيوان مفتوح ملحق به قاعة تعلوها قبة، وقد وُجد هذا الاسلوب في **(مسجد الجمعة)** السابق ذكره، ويتميز إيوان القبلة في **(مسجد الشاه)** باتساع كبير في الحجم تعلوه قبة سلجوقية. ويكتنف مدخل المسجد المرتفع من الناحيتين مئذنتان طويلتان أقل ارتفاعاً من مآذن رواق القبلة، وترجع أهمية هذا المسجد الى زخارفه الداخلية الجميلة وزخارف واجهتهُ أيضاً[3].

ويختلف تصميم **(مسجد الشيخ لطف الله)**[*] كلياً عن تصميم **(مسجد الشاه)** حيث يتكون من حجرة كبيرة مربعة تعلوها قبة شكل (64)، وهو خالي من الفناء الأوسط والايوانات، وقد أجاد الفنانون في زخرفة جدرانه ومحرابه بالرخام والفسيفساء، مما جعله متحفاً يرتاده الزائرون على اختلاف أديانهم. كما يعد **(مسجد الشيخ صفي الدين)** من أقدم الأبنية التي ترجع للعهد الصفوي، ويعلو المسجد قبة كبيرة، وتكسو جدرانه ألواح من الخشب، وقد تغير وضع هذا

---

(1) نفسه، ص 204 -205.

(2) زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص126.

(3) نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص205.

(*) بنى هذا المسجد (الشاه عباس) بين عامي (1011 -1028هـ/ 1602 -1618م) اكراماً للشيخ (لطف الله)، الذي قدم الى أصفهان، من إحدى قرى جبل عامر في لبنان.(شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص178).

المسجد في القرن (السادس عشر الميلادي)، وأصبح مسجداً ضريحياً، ولهذا المسجد ميدان فسيح على هيئة صحن، وتبلغ مساحة الصحن الداخلي للمسجد (16X31) متر، وفي نهايته مجموعة من المباني[1].

وعلى أية حال فان أهم ما يلفت النظر في زخرفة المساجد الصفوية هو استخدام الفسيفساء الخزفية، وخير مثال على ذلك فسيفساء قبة مسجد الشيخ (لطف الله) الخارجية، والتي تكونت زخارفها من تفريعات نباتية متصلة (الأرابسك)، وصور الأزهار ذات الألوان المتنوعة، وتتشابه عناصر زخارف (مسجد الشيخ لطف الله) مع (مسجد الشاه) مع الاختلاف بالألوان[2].

وفيما يخص المساجد التابعة **للطراز الهندي**، فقد اتخذ المسلمون في بداية الأمر المعابد الهندية القديمة وحولوها الى مساجد، (حينما حصل الاتصال بين الهند والعالم الاسلامي)، وعندما استقر (الغزنويون)(*) في الهند بدأوا بتشييد المساجد، معتمدين بذلك على المواد الانشائية التي وجدوها في المعابد الهندية، ثم قام (الغوريون)(**)، بتشييد المنشآت الاسلامية الأولى، مقتبسين الشيء الكثير من طراز العمارة الهندية القديمة[1].

---

(1) نفسه، ص178.

(2) نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص208.

(❖) الغزنويون: فرقة من التركمان، ظهروا في اواخر القرن العاشر واوائل القرن الحادي عشر الميلادي، أسسوا دولة اسلامية في افغانستان وغيرها، وفي عهد ثاني حكامهم وهو (محمود الغزنوي)، زاد اتصال الهند بالفن الاسلامي واستطاع ان يضم جزءاً كبيراً من شمال غرب الهند الى دولته في افغانستان (نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص 239).

(❖❖) الغوريون: وهم أمراء ايرانيون في افغانستان، استعان بهم المسلمين لفتح أقسام أُخر من الهند وذلك في نهاية القرن الثاني عشر الميلادي، ثم قامت في الهند من بعدهم دولة المماليك بواسطة (قطب الدين ايبك) واستمرت هذه الدولة بالحكم حتى سنة (688هـ/ 1288م). (شريف



ويعد (**مسجد قوة الاسلام**)(***) شكل (65)، من أقدم المساجد في الهند، وهو يتكون من فناء واسع مستطيل، تحيطه أروقة مشيدة على أعمدة مأخوذة من المعابد الهندية القديمة وقد زينت واجهة المسجد بزخارف على الطراز الهندي، وقد أجريت على هذا المسجد توسيعات وتجديدات في السنين اللاحقة، وأشهر ما في هذا المسجد هي مئذنته المعروفة بـ(مئذنة قطب)، والتي بنيت بالحجر الأحمر والحجر الرملي، وبعد أن تهدم القسم الأعلى منها أثر صاعقة، أُعيد بناؤه، فأصبحت تتكون من خمسة طوابق، ولكل طابق تصميم خاص به، وله شرفه تبرز من خلال مقرنصات منحوتة من الحجر، دقيقة الصنع(2).

أما المساجد الهندية المنسوبة لمرحلة الحكم المغولي، فقد سارت في تخطيطها على النظام الذي كان قائماً أيام المغول، من حيث مداخلها الكبيرة ومناراتها العالية وقبابها البصلية(3)، كما إمتازت المساجد الهندية وفقاً لهذا الطراز بامتداد مساحتها، وبانفصال أجزائها بعضها عن البعض الآخر، ومن أشهر تلك المساجد (**المسجد الكبير**) في بيجابور، والذي يرجع الى (منتصف القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي)، وقوام هذا المسجد قاعة كبرى عليها قبة كبيرة حولها قباب صغيرة فوق أركان القاعة(4).

= يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص182 - 183).

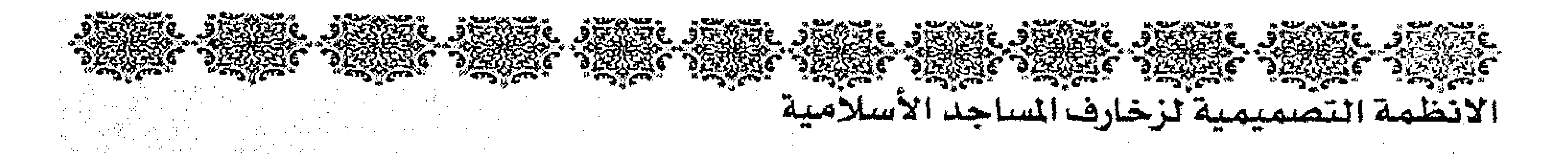
(1) نفسه، ص183.

(***) شيده (قطب الدين ايبك) بعد استيلائه على دلهي، وقد بدأ في بنائه في سنة (590هـ/ 1193م)، وانتهى منه سنة (594 هـ / 1197م)، ولأجل بنائه هدم (قطب الدين) اكثر من (27) معبداً هندياً، واستخدم موادها الانشائية في بناء هذا المسجد.للمزيد ينظر: (شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص184).

(2) نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص241.

(3) الألفي، أبو صالح: الفن الاسلامي،إصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 223 .

(4) زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص130.



كما يعد (**مسجد الجمعة**) في دلهي، من أهم المساجد الهندية، ولهذا المسجد مدخل مرتفع متكون من (ثلاث طبقات)، تحف به منارتان رشيقتان، ويقع خلفه حرم المسجد بقبابه البصلية الثلاث، ويلاط هذا الحرم من الرخام الأبيض والأسود[1].

أما مساجد **الطراز العثماني**(*) فتتقسم الى قسمين: الأول قبل فتح القسطنطينية، ويظهر به الاسلوب السلجوقي، والثاني بعد فتحها ويظهر به التأثيرات البيزنطية، فالمساجد الأولى كانت تقوم على مبنى مستطيل تحيط به (اربعة) صفوف من الأروقة ذات الاكتاف، ومزودة بقباب صغيرة، يدخل النور من النوافذ الموجودة في رقبة كل قبة، أما المساجد الكبرى التي أنشئت بعد ذلك فقد تأثرت بالعمارة البيزنطية ولا سيما في كنيسة (ايا صوفيا) والتي تحولت الى مسجد[2].

" ومن المساجد التركية التي تأثرت بعمارة (ايا صوفيا) تأثيراً كبيراً هو (مسجد السلطان بايزيد الثاني) والذي بُني سنة(1507م)، ولهذا المسجد رواقان جانبيان كما هو الحال في (ايا صوفيا)، وعلى كل منهما اربع قباب صغيرة، وله منارتان ممشوقتان، انحدر شكلها من المآذن السلجوقية "[3].

---

(1) الالفي، أبو صالح: الفن الاسلامي،اصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 223 .

(*) العثمانيون: قبيلة تركية، استقرت في آسيا الصغرى، وتمكنوا بقيادة (عثمان) من ان يوسعوا ملكهم، فاستولوا على ادرنة، ثم فتحوا القسطنطينية، وجعلوها عاصمة ملكهم الجديد، واستمرت فتوحاتهم حتى وصلت الى اوربا والشام والعراق ومصر وشمال افريقيا، ثم دب الضعف الى امبراطوريتهم حتى تقلصت الى تركيا الحالية.(الالفي، أبو صالح: الفن الاسلامي،اصوله، فلسفته، مدارسه، مصدر سابق، ص 225).

(2) نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص 226 - 227.

(3) توفيق احمد عبد الجواد: تاريخ العمارة، العصور المتوسطة الاوربية والاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 341.

إلاّ ان العصر الذهبي للعمارة التركية يرجع الى عهد المهندس (سنان)(**) في القرن (السادس عشر الميلادي)، وتتجلى مراحل نشاطه في (ثلاث) عمائر تمثلت بنشأته الفنية ثم شبابه ثم اكتمال نبوغه، وهي: (**مسجد شهزاده، ومسجد السلطان سليمان بإستانبول، ومسجد السلطان سليم في أدرنة**)، فنراه في (**مسجد شهزاده**) يكسب القبة وداخل المسجد طابعاً من الرشاقة وجمال النسب، وفي (**مسجد سليمان**) فانه يتأثر بتخطيط (ايا صوفيا)، ويضم هذا المسجد صحناً خارجياً، وحديقة فيها ضريح، ويجمعها كلها سور واحد تقوم حوله المباني التابعة له كالمدرسة والمكتبة، ويمتاز هذا المسجد بالاكتفاء بقبة رئيسية كبرى يحف بها نصفا قبة اصغر حجماً،ويخرج من كل منهما نصف قبة صغيرة اخرى، وفي (**مسجد السليمية**) في ادرنة شكل (66)، فقد اظهر (سنان) اقصى عبقريته في اقامته للقبة الضخمة على (ثمانية) اكتاف كبيرة، وفي الاكثار من النوافذ والفتحات لتخفف من ضغط البناء وتقل مظهره(1).

وقد أثّر (سنان) في تطور العمارة العثمانية، فسار المهندسون فيما بعد على منواله، وظهرت شخصيته في الأجيال اللاحقة، ومن أبرز المساجد التي تشهد بهذا الأثر البالغ هو (**مسجد السلطان أحمد**) في استانبول شكل (67)، وهو مثال بارز للمساجد التركية، وقد شيده المهندس التركي (محمد اغا) وذلك في سنة (1609 - 1616م)، وهو يقع جنوب (أيا صوفيا)، وله سور مرتفع يحيط به، وفي السور (خمسة) أبواب، (ثلاثة) منها تؤدي الى صحن المسجد، و(اثنان) الى قاعة الصلاة، أما صحن المسجد فهو عبارة عن فناء كبير يسبق المسجد، وتحيط به (أربعة) أروقة ذات عقود

(**) سنان: معماري عبقري موهوب، ولد في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي، وهو من اصل غير معروف، اشرف على تشييد اغلب المباني التركية، توفي سنة (1578م)، ودفن في الضريح الذي اعده لنفسه بجوار جامع السليمانية والذي يعد من ابدع منشأته. (توفيق احمد عبد الجواد: تاريخ العمارة، العصور المتوسطة الاوربية والاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 341).

(1) زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص136 -138.

محمولة على أعمدة من الجرانيت، ولها تيجان رخامية ذات مقرنصات، وفوقها نحو (ثلاثين) قبة صغيرة، وفي وسط الصحن ميضأة سداسية مقامة على (ستة) أعمدة، ويظهر فيه التاثير بالاساليب الايرانية[1]، ومسقط المسجد مستطيل، تتوسطه قبة كبيرة محمولة على (أربعة) عقود مدببة تحملها (أربعة) أكتاف ضخمة، ويحف بالقبة (أربعة) أنصاف قباب، في كل واجهة نصف قبة، فضلاً عن ان كل ركن من أركان المسجد مغطى بقبة صغيرة، وتحوي جوانب المسجد على أروقة مرتفعة تقوم على أعمدة، وفي القباب والجدران عدد وافر من النوافذ يجلب الى حرم المسجد ضوءاً وافراً، أما المحراب والمنبر فمصنوعان من المرمر ومزخرفان زخرفة فاخرة، ويحف بالمحراب شمعدانان كبيران، وللمسجد (ستة) مآذن عالية[2].

وفيما يخص زخرفة المسجد، فقد زُينت جدرانه الداخلية بالنقوش والقاشاني الأخضر والأزرق، والآيات القرانية، كما كُسيت النوافذ بالبلور الأزرق، وقد سُمي هذا المسجد بـ(المسجد الأزرق)، لزرقة الألوان التي كانت تغطي جدرانه وأقواسه وقبابه[3].

وقد انتشر طراز المساجد العثمانية في أنحاء الامبراطورية الاسلامية، ومن أبرز المساجد ذات الطراز التركي والتي شيدت خارج تركيا، هي **(مسجد سنان باشا)** ببولاق (979هـ / 1571م)، و(مسجد محمد علي باشا) بالقاهرة، و الذي شيد بقلعة الجبل على غرار مسجد السلطان أحمد[4]. ولهذا المسجد صحن مربع

---

(1) توفيق احمد عبد الجواد: تاريخ العمارة، العصور المتوسطة الاوربية والاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 344.

(2) زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 138.

(3) شريف يوسف: المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها، مصدر سابق، ص163 -164. وكذلك ينظر:

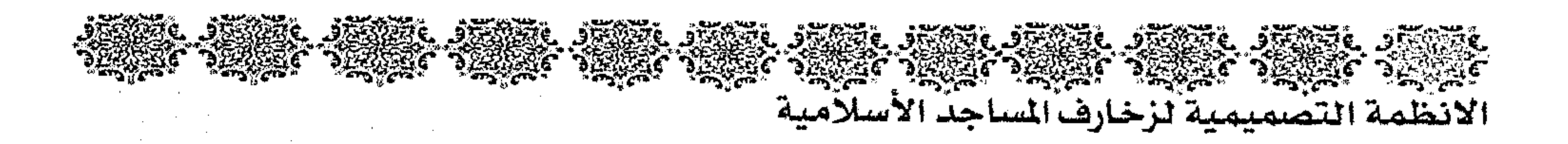
(Gardner: Helen, Art Through the Ages, Ibid, P.500)

(4) نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص 228.

من الجهة الغربية ، تدور حوله (اربعة) أروقة ذات عقود محمولة على أعمدة رخامية، وفوقها قباب صغيرة منقوشة من الداخل، وتتوسط الصحن قبة تقوم على (ثمانية) أعمدة، وتضم هذه القبة، قبة أخرى أصغر منها وهي مثمنة ايضاً ومصنوعة من الرخام، وعليها نقوش بارزة تمثل عناقيد العنب، فضلاً عن شريط من الكتابة لآيات قرانية ، أما القسم الشرقي من البناء، فيمثل بيت الصلاة ، وهو مربع الشكل، تتوسطه قبة ارتفاعها (52) متراً، تحملها (أربعة) عقود كبيرة على (أربعة) اكتاف مربعة، وتحف بهذه القبة (أربعة) انصاف قباب، وهناك نصف قبة اقل ارتفاعاً فوق المحراب، كما تقع في كل ركن من أركان المربع، قبة أخرى صغيرة،وهذه القباب مزينة بزخارف بارزة مذهبة، كما كُسيت جدران المسجد و الاكتاف بالرخام، وكذلك المحراب فهو من الرخام أيضاً، أما المنبر القديم، فقد كان من الخشب المحلى بالنقوش المذهبة، ويوجد منبر رخامي آخر، اما المئذنتان فرشيقتان، وارتفاع كل منهما حوالي (84) متراً وتقعان في طرفي الواجهة الغربية للصحن[1].

---

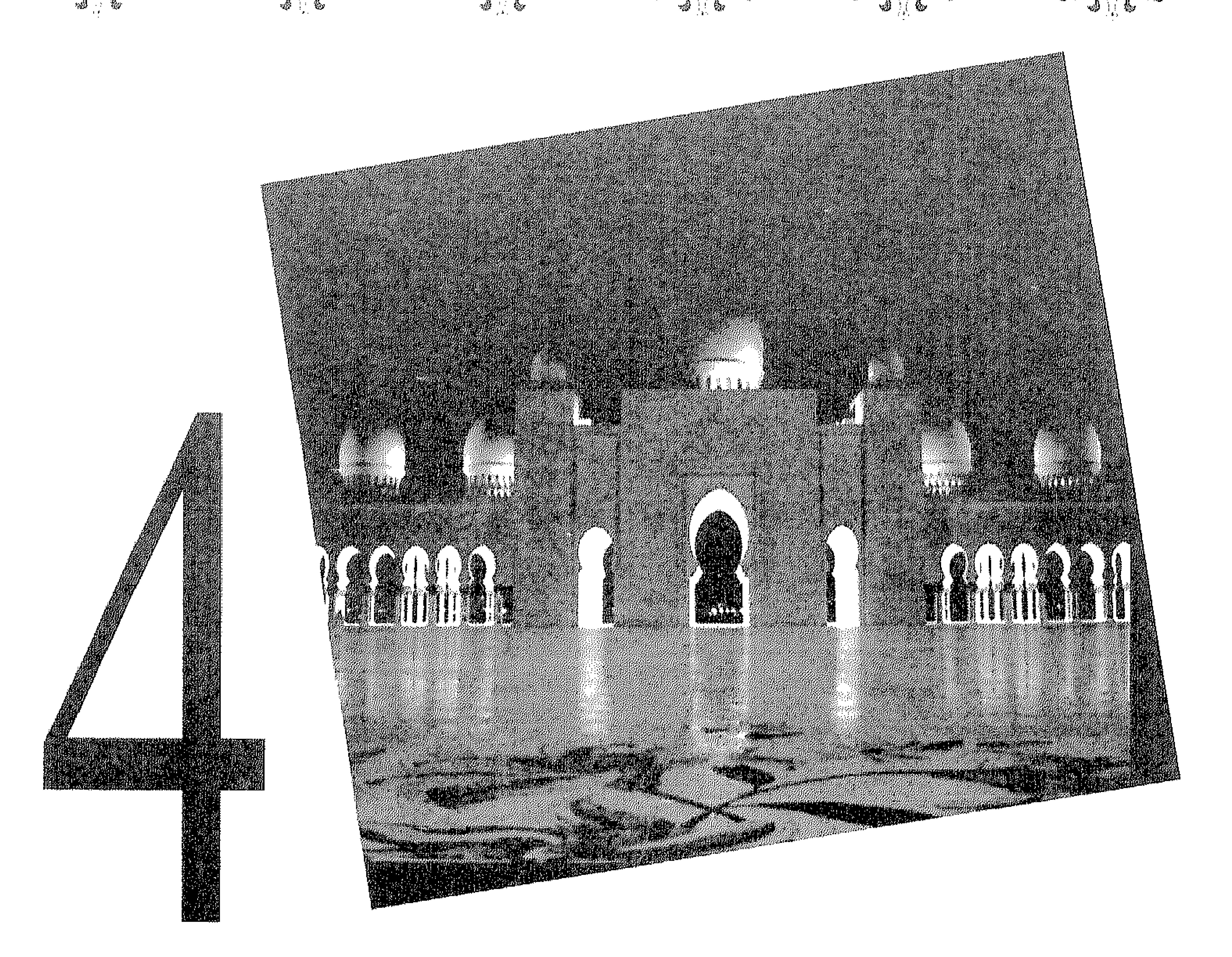
(1) للمزيد يُنظر: (زكي محمد حسن: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص 139 -140) وكذلك (توفيق احمد عبد الجواد: تاريخ العمارة، العصور المتوسطة الاوربية والاسلامية، ج2، مصدر سابق، ص 350 -351).





الفصل الرابع

تحليل نماذج من عينة الدراسة



الفصل الرابع

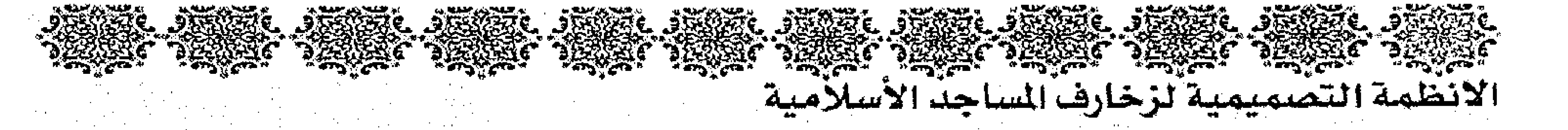
تحليل نماذج من عينة الدراسة

تحليل العينة

نموذج (1) :

وهي عبارة عن مجموعة من الابواب المتجاورة والمتماثلة من حيث الشكل العام ومن حيث التفاصيل الزخرفية الموجودة فيها ، إذ يلاحظ ان كل باب من تلك الابواب أخذت بعداً استطالياً زخرفياً ، وقد احيطت كل منها من الأعلى بتشكيل زخرفي هندسي مقوس أخذ شكل القبة محاط بعقد محمول على زوج من الأعمدة الرخامية ذات التيجان الذهبية والى الأعلى من تلك العقود يُلاحظ وجود لطلعة معمارية مؤلفة من شريط زخرفي أخضر ذات تنظيم خطي.

وقد صممت كل باب من تلك الابواب على وفق نظام محوري متماثل واحيطت باطار خشبي جوزي اللون من جوانبها الثلاثة الأيمن والأيسر (العموديين) والأعلى (الأفقي)، والباب الواحدة بشكلها العام تتكون من جزئين : جزء علوي ذو مساحة صغيرة مستطيلة خشبية تحوي صفاً مكوناً من (ست) وحدات هندسية تشبه العقود المحمولة على أعمدة، وجزء أسفل منه يحتل مساحة الباب المتبقية وهو محاط بإطار ذهبي أصم والى داخله إطار ذهبي آخر مزخرف بخطوط ملتفة ، والى الأعلى من هذا الجزء يلاحظ وجود لشريط زخرفي ذهبي مستطيل الشكل كُتب على جانبيه لفظ الجلالة (الله) فيما شُغل الجزء الوسطي منه بزخارف هندسية معينية متداخلة ومتراكبة. والى الأسفل من هذا الجزء يلاحظ وجود لبناء زخرفي هندسي، صُمّم وفقاً لتنظيم شبكي معيني تكررت الوحدة المعينية فيه بصورة منتظمة وقد برزت كوحدة تصميميه فاعلة تشكلّت من مادة الخشب المتراكب والمكون من (اربع) قطع خشبية مستطيلة داخل المعين الواحد والتي



طُعّمت بمعين ذهبي اصغر منه يحتل المركز يحوي في داخلهِ على شكل كروي مركزي.

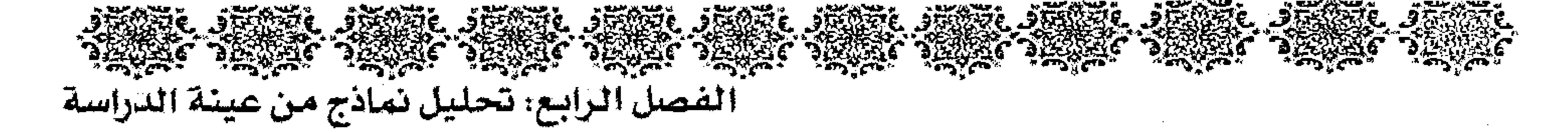
إن هذا التنظيم المعيني الذي أخذ لوناً جوزياً غامقاً يتناغم مع الخطوط الذهبية التي أحيطت بأجزائه المعينية وكذلك مع التوزيع الهندسي لتلك المفردات وعلاقتها بالشكل الزخرفي الدائري المذهب الموجود في منتصف المساحة والذي اخذ صفة التماثل في كلا مصراعي الباب، والذي يتكون من جزء دائري مركزي نُقشت عليه عبارة (محمد رسول الله)، يحيط به شريط زخرفي صمم وفقاً للتنظيم المركزي الدائري والذي يتألف من مجموعة من الأغصان المكررة والمُحمّلة بأنصاف أوراق كأسية تنتج عن حركتها أشكال زخرفية متنوعة. وقد أُحيطت تلك الدائرة من الخارج بعناصر كاسية وورقية تكررت بشكل دائري.

ويحدد هذا الجزء الزخرفي (المعيني والدائري) بشريطين افقيين ذهبيين ومنقطين بوجود مسامير وزّعت بطريقة زخرفية تكرارية أحدهما الى الأعلى وهو الأصغر مساحة والأكثر تكثيفا زخرفياً والآخر الى الأسفل وهو الأرضي والذي يحتل مساحة أكبر من الأول.

إن هذه الطبيعة التماثلية الموجودة في الأبواب تُدلل على سمة التصميم ذي النظام المحوري المتماثل، مع ملاحظة الدور الذي يلعبه الشكل الدائري الوسطي الذي اتبع المصمم في تنظيمه، نظاماً بؤرياً دائرياً.

1. باب وضع الجنازة

تمتاز هذهِ الباب بكونها عمودية وتتسم بالاستطالة وهي محاطة باطار من الخشب الصاج، وتتألف من جزئيين طويلين متماثلين من حيث الأبعاد والبناء الزخرفي، ومن شكل دائري يربط بين الجزئين من الأسفل، يتألف من منطقة دائرية مركزية خضراء اللون تنطلق منها إشعاعات خطية الى الخارج وقد أُحيطت تلك الإشعاعات بإطار دائري، إذ يلاحظ إنها صممت على وفق نظام بؤري شعاعي.



ويحاط كل جزء من الباب النحاسية من الداخل بإطار مذهب يمتد على طول مساحة الجزء ليكّون في الأعلى تشكيلاً هندسياً مدبباً على شكل زاوية حادة ناتجة من تقاطع ضلعين منكسرين الى الداخل،أما المساحة المحصورة داخل هذا الإطار فقد شُغلت بتشكيلات زخرفية هندسية، إذ إحتل الجزء العلوي من هذهِ المساحة شكلاً هندسياً مؤلفاً من خمسة أضلاع أخذ شكل الإطار المحيط بالمساحة الكلية، فيما شُغل الجزء المتبقي من المساحة بوحدات هندسية نجمية ثمانية الرؤوس توزعت بطريقة عمودية مؤلفة من (ثلاثة) صفوف، وأفقية مؤلفة من (تسعة) صفوف.

إن هذا البناء التصميمي الزخرفي يعتمد على النزعة الهندسية الواضحة إذ يتشكل من خلال ارتباط العناصر الزخرفية التكرارية لشكل النجمة الثمانية من جهة والأشكال التماثلية التي ملأت المساحات الموجودة بين تلك الأشكال الزخرفية التكرارية من جهة أُخرى، وقد أعطى هذا الترتيب الزخرفي نظاماً تصميمياً هندسياً يعتمد صفة التماثل.

من هنا ، نجد ان هنالك ترابطاً وثيق الصلة بين هيئة النجمة الثمانية وبين الأرضية الحاضنة لها بحيث يغدو هذا الترابط بمثابة إحالة شكلية وجمالية للطابع الزخرفي الهندسي المحمول على المساحة الاشتغالية لهذا العمل الزخرفي.

2. زخارف المحراب

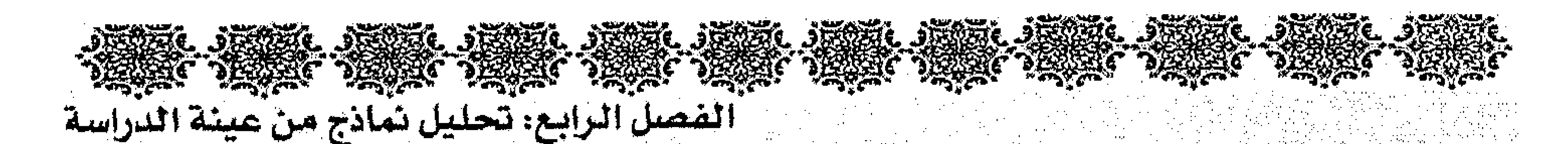
يتألف المحراب النبوي من بناء عمودي يعتمد النظام المحوري المتماثل عمودياً من حيث توزيع المساحات المعمارية والزخرفية من الداخل و الخارج، وهو يأخذ شكلاً مستطيلاً يضم في داخله بناءاً معمارياً عقدياً نصف دائري محمولاً على زوج من الأعمدة الذهبية، ويحيط بهذا العقد من الخارج إطار زخرفي كتابي مذهب قوامه مجموعة من الآيات القرآنية المباركة، والى داخلهِ إطار آخر يحيط بالعقد اتبع المزخرف في تكوينه تنظيماً زخرفياً خطياً قوامه تشكيلات زخرفية سوداء اللون تفصل بينها مساحات بيضاء تتوسطها نقطة سوداء وقد تكررت تلك

الوحدات بشكل متتابع لتملأ مساحة الإطار بأكمله.فيما شُغلت المساحتان الواقعتان على جانبي العقد بر [illegible]ة نباتية غصنية نفذت باللون الأسود على أرضية بيضاء.

أما العقد نفسه فقد زُين [illegible] موعة من الخطوط المتعرجة المتلائمة مع انحناءة العقد والتي تنطلق الى ا[illegible] بصورة شعاعية لتنتهي بعناصر نباتية قوامها زهرة بسيطة متعددة الفصوص نُفذّت بالتناوب بالأسود على أرضية بيضاء لتنتج عنها الأشكال نفسها.

والى أعلى المحراب نلاحظ إن هنالك تشكيلاً زخرفياً نباتياً مذهباً أخذ هيئة التاج المكون من جزئين متماثلين من حيث التنظيم الزخرفي واللذين يرتبطان مع بعضهما من الوسط بتشكيل زخرفي آخر يمثل قمة التاج، كما نلاحظ وجوداً لزخرفة كتابية ذهبية محصورة داخل مساحة مستطيلة احتلت الجانبين الأيمن والأيسر للمحراب بصورة متماثلة قوامها آيات من القرآن الكريم، والى الأسفل من هاتين المساحتين المستطيلتين، نلاحظ وجوداً لمساحتين مستطيلتين عمودياً، يتوسط كل منهما شريط اسود عريض قائم على أرضية بيضاء اللون.

وفي داخل المحراب توجد مساحة مجوفة تجويفاً بسيطاً مكونة من (ثلاثة) أجزاء، تمثل الجزء العلوي بمجموعة من الزخارف المذهبة والمتداخلة والى أسفلها شريط زخرفي كتابي لآيات من القران الكريم، فيما تمثل الجزء الوسطي بمجموعة من الزخارف الهندسية ذات الطابع النجمي المؤلف من (12) رأساً والتي ارتكزت على الشكل الدائري وعلى الوحدات الزخرفية الهندسية البسيطة التي تكررت بصورة واضحة لتملأ المساحة الوسطية برمتها، أما الجزء السفلي والأخير فقد تمثل بمجموعة من الأقواس الاستطالية العمودية المتراصفة مع بعضها البعض.



3. زخارف المنبر النبوي

يتألف المنبر النبوي من جزئين رئيسيين، (الجزء الأول) يتمثل بباب المنبر، وهي باب طولية عمودية تجمع بين مواد الرخام والخشب والمعدن، متوجة بعناصر زخرفية كأسية مذهبة متكررة على ضلعين مائلين الى الأسفل ويلتقيان مع بعضهما بوحدة زخرفية كأسية من الأعلى ، ويتوسط هذا التكوين الزخرفي في مساحة هندسية خضراء اللون خُطّت عليها عبارة (لا إله الا الله، محمد رسول الله) باللون الذهبي على أرضية خضراء، والى الأسفل من هذه المساحة الزخرفية يلاحظ وجود لصف من الخطوط العمودية الصغيرة المدورة المنفذة باللون الذهبي والتي انتهت من الأسفل بقواعد خضراء اللون ويحيط بتلك الخطوط من الأسفل شريط ذهبي خالي من الزخرفة تليه مساحة طولية عمودية مؤطرة بإطار ذهبي رفيع ثُبّت على جانبيه عمودان ذهبيان رفيعان مزخرفان بمجموعة من الخطوط الملتوية من الأعلى الى الأسفل. والى داخل الإطار الذهبي يلاحظ وجود لمساحة مستطيلة أفقية إحتلت الجزء العلوي مكونة من (ثلاثة) أشرطة، كل شريط يحوي على (أربع) وحدات تكوينية هندسية متماسكة خُطّت بداخل كل منها عبارة تختلف عن العبارات الأخر باللون الذهبي على أرضية خضراء. ويلي هذهِ المساحة المستطيلة افقياً، مساحة أُخرى إحتلت الجزء المتبقي من الباب، وهي عبارة عن مساحة مستطيلة عمودياً تضم بداخلها تكويناً مقوساً بقوس مدبب من الأعلى وذا تجويف بسيط يحوي بداخلهِ على باب خشبية، وقد حُددت انحناءة القوس بإطار ذهبي أيضاً. مما شَكّل مساحتين هندسيتين تقعان على جانبي القوس شُغلت بزخارف نباتية مذهبة قوامها أزهار وأوراق نفذت بصورة مائلة لتتلائم مع انحناءة القوس على أرضية خضراء اللون. اما الباب الخشبية الداخلية المقوسة فقد تكونت من جزئين متماثلين، كتب على الجزء الاول عبارة (لا اله الا الله)، وعلى الجزء الثاني عبارة (محمد رسول الله)، وقد وضعت كل من العبارتين داخل مربع إحتل الجزء العلوي من الباب، والى أسفل هاتين العبارتين

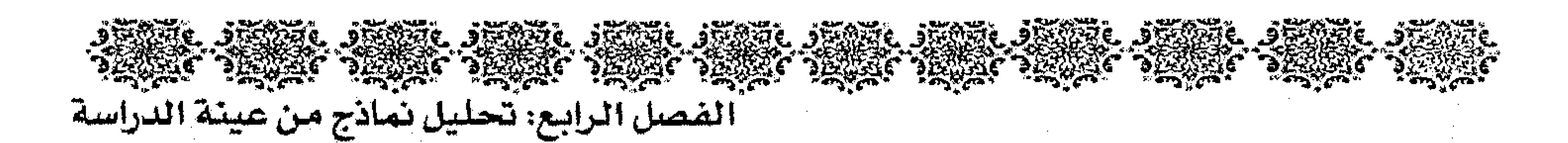
نجد ان هنالك تشكيلاً زخرفياً تجميعياً إعتمد الطابع الهندسي الذي تكون من شكل معيني وشكل مربع تكررت وحداتهما بصورة واضحة لتملأ مساحة الباب بأكملها.

أما (الجزء الثاني) من المنبر فيمثل المكان الذي يرتقيه الخطيب وهو أعلى من الجزء الأول، ويُصعد اليه بسُلّم، وهو مؤلف من (أربعة) أعمدة رخامية بيضاء اللون متوجة بتيجان ذهبية تحمل عقوداً مقوسة نصف دائرية، يعلوها تكوين معماري يحمل بدورهِ قبة خضراء صغيرة، ويلاحظ وجود لعناصر كأسية زخرفية منفذة باللون الأخضر والذهبي تكررت على الجهات الأربع في الجزء العلوي الحامل للقبة والى الأسفل منها شُغلت المساحات المحيطة بانحناءات العقود بحشوات زخرفية نباتية نفذت باللون الذهبي على أرضية خضراء. وفي الجهات الثلاث المحيطة بالسلم الرابط بين الجزء العلوي والسفلي للمنبر يُلاحظ وجوداً لزخرفة هندسية إعتمدت التداخل في الوحدات المعينية والمربعة وهي تشبه الى حدٍ ما الزخرفة الموجودة على باب المنبر الخشبية.

من هنا، نلاحظ أن هذهِ السمات الزخرفية للمنبر النبوي هي تضمين جمالي لقدسية هذا المكان وأهميته الكبرى بإعتباره مكان إرتقاء الخطيب الذي يهدي الناس الى أمور دينهم لاكتساب رضا الباري (عزوجل)، علاوةً على أن هنالك جانباً تزويقياً تناغمت فيه الوحدات بشتى أنواعها على الخامات الخشبية والرخامية والمعدنية.

4. زخارف قبر النبي محمد (صلى الله عليه وآله وسلم)

بخصوص موضوع الدراسة فاننا نلاحظ وجود مجموعة متداخلة من التصاميم الزخرفية المذهبة التي اعتمدها المزخرف في تكوين البناء الفني لهذا المكان المطهر، إذ تكوّن هذا البناء من (أربعة) أجزاء احتلت مساحات هندسية، تكوّن (الجزء الأول) من مجموعة من الخطوط العمودية والافقية المتقاطعة بمناطق كروية صغيرة، وقد شُغلت هذهِ المساحة من الوسط بتشكيل زخرفي



كأسي كبير يتصل مع الاطار العام للشباك بحلقة دائرية، وقد احتوى ذلك العنصر الكأسي في داخلهِ على عبارة (ياالله، يامحمد)، مع وجود تشكيلتين زخرفيتين تقعان على جانبي التكوين وقد أخذت كل منها شكلاً رمانياً مثبتاً على قاعدة مربعة بواسطة عمود صغير يعلوه عنصر كأسي اصغر منه.

فيما شغل (الجزء الثاني) مساحة مؤلفة من (أربعة) أشرطة زخرفية أفقية كتابية كل شريط مكون من جزئين يفصل بينهما تشكيل زخرفي مؤلف من عنصرين كأسيين متعاكسين بالإتجاه، خُطّ على الجزء الأول عبارة (لا إله الا الله الملك الحق المبين)، وعلى الجزء الثاني عبارة (محمد رسول الله صادق الوعد الأمين)، وقد تكرر هذا التشكيل الزخرفي على جميع الأشرطة بصورة متماثلة.

وفي (الجزء الثالث) نلاحظ تشكيلاً زخرفياً إعتمد على تكرار وحدة زخرفية نباتية كأسية انتظمت بطريقة هندسية متعاكسة، من خلال حركة الخطوط المتفرعة منها بإتجاهات عمودية ودائرية متداخلة ومتراكبة مع ملاحظة وجود دائرتين زخرفيتين مجوفتين من مركزهما وتحتويان على تنظيم زخرفي نباتي إعتمد على شكل سنبلة نباتية متناظرة الأوراق تحيط بالاطار العام للدائرتين.

وبالنسبة لـ(الجزء الرابع) فقد جاء مكملاً للشباك وهو يعتمد التقسيمات الخطية الهندسية التي كوّنت اشكالاً مربعة ومستطيلة. وعلى اية حال فما يمكن ان يلاحظ على هذا التكوين الفني الزخرفي انه تم تصميمه وفقاً للنظام المحوري المتماثل عمودياً.

5. زخارف القبة :

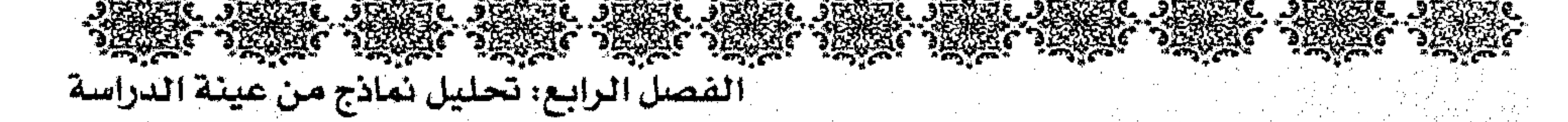
يتألف باطن قبة المسجد من تشكيل دائري زخرفي اتبع نظاماً زخرفياً بؤرياً شعاعياً، إذ إنه يتكون من نقطة مركزية دائرية تحيط بها دائرتان اكبر منها، ويحيط بالدوائر الثلاث تشكيل زخرفي هندسي قوامه نجمة ذات (16) رأساً تنطلق منها اشعاعات خطية متراكبة لتكوّن اشكالاً هندسية مختلفة الأضلاع

ناتجة من تكرار شكل هندسي سداسي الأضلاع يتكرر حول النجمة بشكل شعاعي مما يكوّن اشكالاً معينية من الداخل تنحصر بين النجمة والاشكال الهندسية السداسية، وأشكالاً خماسية الأضلاع من الخارج تحيط بالتكوينات الزخرفية الداخلية. كما يلاحظ أن الأشكال الهندسية الخماسية والسداسية الأضلاع قد إحتوت بداخلها على مساحات زخرفية صغيرة إحتلت منطقة الوسط وأخذت شكل الإطار الخارجي الذي يحيط بكل وحدة هندسية منها، وتقوم تلك المساحات الزخرفية الصغيرة على مجموعة من الأغصان الملتفة مكونة اشكالاً زخرفية نباتية.

ويحيط بهذا التشكيل الزخرفي إطار زخرفي أيضاً يتألف من أشكال بيضوية محشوة بزخارف نباتية غصنية ملتفة يفصل بينها أشكال دائرية صغيرة متكررة، من هنا فان سمة التكرارية تفضي الى معالجات تقنية واضحة بالنسبة للمزخرف، إذ تعمل على إيجاد علاقة وطيدة بين الشكل المجرد والمحتوى (المضمون).

نموذج (2)

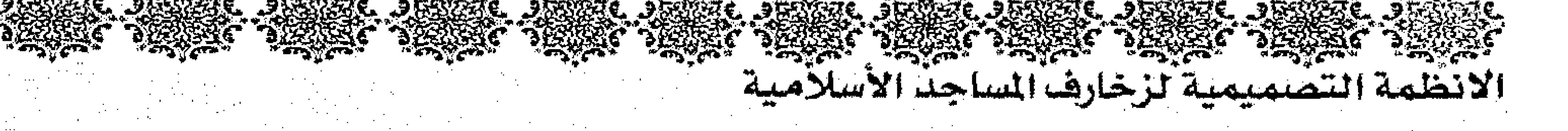
تمثل هذهِ الباب أحد أبواب مسجد الكوفة، وهي تطل على مرقد الإمام (مسلم بن عقيل) (عليهِ السلام)، وتأخذ شكلاً مستطيلاً عمودياً ذات مصراعين يفصل بينهما عمود ذهبي، ويحيط بها من الأعلى تكوين زخرفي مقوس يشبه القبة، وتُحدّد الباب بجزئيها (المستطيل والمقوس) بإطار زخرفي ذهبي مزخرف بزخارف نباتية قوامها أوراد وأوراق وأغصان، وقد وزّعت على طول مساحته أجزاء زخرفية متماثلة على هيئةٍ لوزية مفصصة خُطّت في داخلها (أسماء الله الحسنى) باللون الذهبي على أرضية زرقاء غامقة، إذ احتوى الجزء اللوزي الواقع على قمة القوس على لفظ الجلالة (الله)، وانطلقت منه الأسماء الأخر ووزعت على جانبي القوس وامتدت الى الأسفل بصورة عمودية، كما وزعت أفقياً على الشريط الفاصل بين الجزء المقوس والجزء المستطيل للباب.



فعلى يمين الباب توزعت مجموعة من الأسماء المباركة منها : (الرحمن، الملك، السلام، الجبار، المصور، الحي، الشهيد، السميع، الغفور، العلي، الحكيم، المجيب، المهيمن، المؤمن)، وعلى يسار الباب توزّعت مجموعة أُخر من الأسماء المباركة منها : (الرحيم، القدوس، العزيز، الخالق، القهار، القيوم، المجيد، البصير، الشكور، الكبير، الواسع، البارئ، الوهاب). اما الشريط الافقي، فتوزعت عليه الأسماء المباركة :(الرزاق، الفتاح، العليم، القابض، الباسط، الحافظ، الرافع، المعز، المذل)، علماً ان المزخرف إتبع تنظيماً خطياً متتابعاً في توزيع تلك الأسماء على مساحة الإطار بأكمله.

وفيما يخص الجزء العلوي من الباب (المقوس)، فهو ذو لون أخضر شُغلت مساحته بمجموعة من المعينات الصغيرة التي نُفذت على وفق تنظيم شبكي، وداخل كل معين من تلك المعينات تشكيلة هندسية بسيطة ناتجة من تقاطع خطين عمودي وافقي على شكل علامة(+)، كما أُحيط هذا القوس من الداخل بشريط زخرفي ذهبي مزخرف بزخارف نباتية قوامها مجموعة من الأغصان والأوراق والفروع النباتية الأخر، فضلاً عن وجود (ستة) خطوط ذهبية أفقية تمتد من يمين القوس الى يساره خُطّت عليها عبارة (السلام عليك ياسفير الحسين يامسلم بن عقيل (عليهم السلام))، مع ملاحظة ملء المساحات التي تقع خلف الكتابة بفروع نباتية متشابكة (أرابسك).

أما الجزء المستطيل من الباب فهو مؤلف من مصراعين متماثلين عمودياً من حيث توزيع المساحات الزخرفية واللونية، ومختلفين من حيث الكتابات الداخلية التي تزين كل مصراع، إذ يلاحظ على كل مصراع إنه أخذ شكلاً مستطيلاً محدداً بإطار زخرفي يتوسطه مستطيل آخر عمودي، وقد زُيّن الإطار الخارجي المذهب بمجموعة من الزخارف النباتية المزودة بمساحات بيضوية مفصصة من طرفيها زرقاء اللون، خُطّت بداخلها آيات من سورة (يس) المباركة تمثلت بقوله (تعالى) : (بسم الله الرحمن الرحيم - يس والقرآن الحكيم - انك لمن



المرسلين – على صراط مستقيم - تنزيل العزيز الرحيم - لتنذر قوماً ماأُنذر - آباؤهم فهم غافلون - لقد حق القول على - اكثرهم فهم لا يؤمنون - انا جعلنا في أعناقهم - اغلالاً فهي الى الاذقان - فهم مقمحون وجعلنا)، هذا فيما يخص شريط المصراع الأيمن من الباب إذ توزعت تلك المقاطع القرآنية على مساحات الشريط البيضوية الزرقاء، إبتداءً من أسفل يمين الباب (بالنسبة للمتلقي) الى الأعلى ثم بشكل افقي الى جهة اليسار ثم الى الأسفل مرة أُخرى، أما المقاطع القرآنية التي توزعت على شريط المصراع الثاني (الأيسر)، فانها مثلت تكملة للآيات القرآنية المباركة من سورة (يس)، والتي تمثلت بقولهِ (تعالى) : (من بين أيديهم سداً - ومن خلفهم سداً - فأغشيناهم فهم لايبصرون - وسواءٌ عليهم أأنذرتهم - أم لم تنذرهم لا يؤمنون - إنما تُنذر من اتبع الذكر - وخشي الرحمن بالغيب فبشرهُ - بمغفرةٍ واجرٍ كريم - إنا نحن نحي الموتى ونكتب ما - قدموا وآثارهم وكل شيء - احصيناه في امامٍ مبين - صدق الله العلي العظيم)، وقد وزعت تلك الكتابات بطريقة مماثلة لكتابات الشريط الاول، إذ اتبع المزخرف في تنفيذها تنظيماً زخرفياً خطياً ابتدأ من أسفل يمين المصراع الى أسفل يساره، أما قاعدتا الشريط الزخرفي من الأسفل، فقد خلت من الآيات القرآنية، واكتفت بالزخارف النباتية المذهبة والتي مثّلت أرضية الشريط الزخرفي.

أما المستطيل الداخلي العمودي المحصور داخل الشريط الزخرفي في كلا المصراعين فقد حُدّد بإطار ذهبي يحيط بمساحتين زخرفيتين، (الأولى) وهي العليا والمتمثلة بهيئة مستطيل افقي مزخرف بزخارف نباتية قائمة على مجموعة من الأوراد والأغصان والأوراق الذهبية البارزة على أرضية حمراء اللون، ويتوسط هذهِ المساحة تكوين زخرفي بيضوي خُطّت عليه آية قرآنية مباركة تمثلت بقولهِ (تعالى) : (بسم الله الرحمن الرحيم - جنات عدن مفتحة لهم الأبواب - صدق الله العلي العظيم)، خُطّت باللون الأزرق الغامق على أرضية بيضاء مزودة بزخارف



نباتية، وقد أُحيطت المساحة البيضوية من الخارج بإطار زخرفي بيضوي مفصص، شُغلت مساحته بزخارف نباتية مؤلفة من مجموعة من الأوراد والأوراق والفروع المذهبة البارزة، هذا ما يخص المصراع الأيمن من الباب، وينسحب نفس التوصيف على المصراع الأيسر من الباب مع اختلاف بسيط، تمثل في الآية القرآنية الموجودة وسط المساحة والتي تمثلت بقولهِ (تعالى) : (بسم الله الرحمن الرحيم - وجنات لهم فيها نعيم مُقيم - صدق الله العلي العظيم).

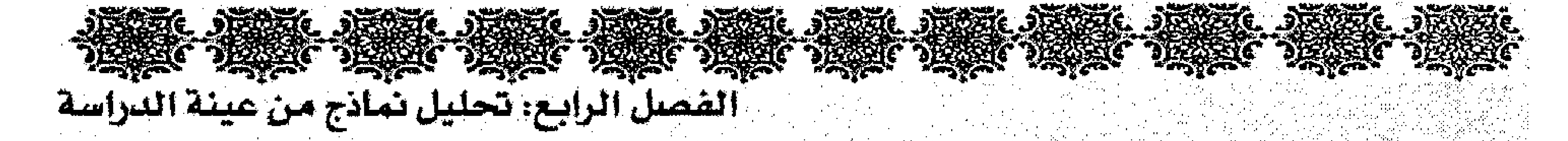
وفيما يخص المساحة الزخرفية (الثانية) والتي تشغل (ثلاثة أرباع) المستطيل العمودي الداخلي، فتمثلت بهيئة مستطيل عمودي، شُغلت مساحته بزخارف نباتية مذهبة غائرة وبارزة، إذ يستند على قاعدة الإطار من الأسفل شكل لزهرية عريضة القاعدة والبدن زرقاء اللون، تحوي زوجاً من المقابض على هيئةٍ زخرفيةٍ تمثلت بشكل أغصان ملتفة، وقد زُيّنت بزخارف نباتية دقيقة مذهبة، والى الأعلى منها يلاحظ هيمنة لمساحة زخرفية أخذت هيئة لوزية مفصصة بارزة مكونة من مساحة مركزية بيضاء اللون خُطّت عليها عبارة (السلام عليك ياثقة الحسين) باللون الأزرق، وأُحيطت بشريطين زخرفيين : الأول وهو الداخلي والمجاور للمساحة البيضاء وقد شُغلت مساحته بزخارف نباتية قوامها أوراد وأوراق صغيرة إلتفت حولها أغصان نباتية وقد نُفذت هذهِ الزخارف باللون الذهبي على أرضية سوداء اللون، فيما أُحيط هذا الشريط بدورهِ من الخارج بشريط زخرفي مفصص آخر قائم على مجموعة من الزخارف النباتية المذهبة، وينسحب نفس التوصيف بالنسبة لهذهِ المساحة الزخرفية على المصراع الثاني (الأيسر) من الباب مع اختلاف بسيط تمثل في العبارة الموجودة داخل المساحة البيضاء والتي إحتوت على عبارة (السلام عليك يابن عم الامام الحسين)، والى الأعلى من هذهِ المساحة الزخرفية ، يُلاحظ وجود لمساحة زخرفية صغيرة أخذت شكلاً كأسياً بارزاً ومذهباً احتوى في داخلهِ على مساحة دائرية صغيرة بيضاء اللون شُغلت بزخارف نباتية مثّلت مركز الشكل، وهي متماثلة في كلا مصراعي الباب، بينما شُغلت

الأرضية المذهبة الحاضنة لتلك المساحات الزخرفية بزخارفٍ نباتية غائرة من الوسط، وبارزة من الأركان، قوامها مجموعة من الأوراد والأوراق والأغصان المتنوعة.

1. باب الثعبان

تقع هذه الباب الخشبية ضمن بناء معماري جصي ضخم شغل مساحة مستطيلة عمودية تضم بداخلها (ثلاثة) أقواس على هيئة عقود منفوخة (اثنان) منها مدببة ومزينة بخطوط اُفقية ومائلة، وتمثلت في القوسين الأول والثاني، و(الثالث) دائري وتمثل في القوس الداخلي المحيط بالباب الخشبية، وقد أحيطت قواعد تلك الأقواس من الأسفل بمساحة خشبية جوزية اللون، فيما أُنشيء الجزء المتبقي من الباب والممتد إلى الأعلى وهو الأكثر مساحة من مادة جصية صفراء فاتحة اللون.

وفيما يخص الزخارف المنفذة على واجهة هذه الباب، فيلاحظ إنها إتسمت بالطابع الهندسي الواضح المتمثل بمجموعة من الخطوط والأشكال والوحدات الهندسية المتكررة التي شغلت مساحة الباب برمتها، ابتداءً من الجزء العلوي الأوسط من القوسين الأول والثاني والذي يتألف من نقطة مركزية انطلقت منها خطوط متجهة إلى الأسفل على وفق تنظيم شعاعي واضح توزعت إلى الأسفل منه صفوف زخرفية من المقرنصات التي نُفذت وكما يبدو بتشكيلات هندسية ملأت مساحة انحناءة القوس، أما المساحة المحصورة بين القوس (الثاني) والقوس الداخلي (الثالث) المحيط بالباب الخشبية مباشرةً، فقد شُغلت بمساحات هندسية نفذت بإتباع تنظيم شبكي واضح ناتج عن تقاطع مجموعة من الخطوط العمودية والأفقية، مكونة مساحات هندسية مربعة ضمت بداخلها تشكيلات زخرفية مجردة تمثلت بوجود دائرة مركزية صغيرة تحيط بها أوراق مجردة أخذت طابعاً هندسياً لتعبر عن شكل زهرة بسيطة.



أما القوس الداخلي المحيط بالباب فيشبه إلى حدٍ ما القوسين العلويين مع اختلاف بسيط تمثل باستدارة قوسه من الأعلى وخلّوهِ من المقرنصات، وهو يضم بداخله الباب الخشبي ذات المصراعين والتي أخذت شكلاً مستطيلاً عمودياً يعلوه شكل قوسي يشبه القبة ليتناغم مع انحناءة القوس، وقد زُيّن هذا الجزء المقوس بزخارف هندسية بسيطة تمثلت بوجود دائرة مركزية تضم بداخلها نجمة ذات (عشرة) رؤوس ناتجة من تداخل مربعين، وهذه النجمة تضم بدورها شكلاً دائرياً محاطاً بـ (خمس) دوائر صغيرة، خُطّ بداخلهِ لفظ الجلالة (الله) باللون الأبيض على أرضية خشبية جوزية غامقة اللون. وقد انطلقت من الدائرة الرئيسية الكبيرة إشعاعات خطية محفورة صُممت وفقاً للتنظيم الشعاعي، إذ يقوم كل فرع شعاعي من تلك الإشعاعات على خطين مستقيمين ينطلقان متوازيين من المركز ليلتقيا من الخارج بنقطة ناتجة من انكسارهما نحو الداخل، ويحيط بهذه الإشعاعات شريطان زخرفيان (الأول) يجاورها وقد اخذ تشكيلاً هندسياً مماثلاً تماماً لنهايات الإشعاعات المذكورة مع اختلاف بسيط تمثل بتنفيذ تلك الوحدات بحجم أكبر، و (الثاني) وهو الذي يحيط بانحناءه القوس من الخارج وقد اعتمد في تشكيله على خطين يسيران متوازيين ثم ينكسران الى الداخل ليلتقيا بنقطة واحدة ثم يعودان ليفترقا من تلك النقطة ويسيران متوازيين مرة أُخرى وهكذا تتكرر هذه الوحدة الهندسية لتكون تشكيلاً زخرفياً أشبه بالسلسلة يمتد ليملأ مساحة الشريط بأكملها، والى الأسفل من هذا الجزء المقوس يوجد شريط كتابي أُفقي يفصل بين الجزئين (المقوس والمستطيل) للباب الخشبي خُطّت عليه عبارة (لا اله إلا الله – محمد رسول الله – علي ولي الله).

2. زخارف المحراب

يقع محراب مسجد الكوفة ضمن بناء معماري مستطيل الشكل محدد بشريط زخرفي ذهبي اعتمد طابعاً تنظيمياً خطياً من خلال تكرار وحدة زخرفية أشبه بالشكل المعيني ولكن بخطوط منحنية غير حادة مزخرفة بزخرفة

نباتية أشبه بالسنبلة، وقد تكررت هذه الوحدة الزخرفية لتشمل مساحة الشريط بأكمله مكونة سلسلة متصلة من تلك الوحدات المتماثلة بوساطة مناطق كروية أشبه بالحلقة الرابطة بين الوحدات الزخرفية ، وتحوي كل وحدة من تلك الوحدات في داخلها على نقطة مركزية بشكل دائري صغير خُطّت عليه كلمة (يا علي)، ويتفرع من تلك الدائرة (أربعة) فروع خطية بصورة متناظرة اثنان من أعلى الدائرة واثنان من أسفلها لتكّون تلك التفريعات بدورها وحدة زخرفية أُخرى مماثلة للوحدة الزخرفية الأساسية الأولى ولكن بخطوط أرفع خالية من الزخرفة ، كما يلاحظ وجود لتكوين زخرفي نباتي أساسه نصف زهرة بأربع أوراق تقع على جانبي الوحدة الزخرفية الثانية.

والى الداخل يُلاحظ وجود لشريط زخرفي آخر مماثل تماماً للشريط الأول ولكنه غير مستطيل وإنما أخذ شكلاً قوسياً مدبباً يحيط بالمحراب، كما يُلاحظ وجود لعبارة البسملة {بسم الله الرحمن الرحيم} قد اعتلت القوس المدبب، وتوزعت حولها (ثلاثة) تكوينات زخرفية هندسية دائرية الشكل، (اثنان) منها على جانبي العبارة الأيمن والأيسر وهي مزخرفة بزخرفة خطية، و(الثالثة) تقع إلى الأسفل منها مزينة بزخارف نباتية وخطية. أي إن الدائرتين الأوليتين تقعان على جانبي القوس من الخارج أما (الثالثة) فداخل القوس وقد إحتلت مكانة وسطية واضحة.

وقد أحاط هذا الشريط الزخرفي بالمحراب الذي يقع ضمن بناء معماري عمودي مستطيل الشكل مذهب برمته ومحدد بإطارين زخرفيين، (الأول) وهو الخارجي ويتكون من مجموعة من الأغصان والأزهار والعناصر اللوزية، والتي تكررت لتملأ مساحة الإطار بأكمله، و(الثاني) وهو الداخلي، ويتكون من تشكيل هندسي قوامه تكرار وحدة زخرفية بيضوية بصورة متتابعة ملأت مساحة الشريط برمتها.

والى داخل المستطيل يُلاحظ وجوداً لعقد مدبب محمول على زوج من الأعمدة ومجوف من باطنه تجويفاً بسيطاً، وقد شُغلت مساحة المحراب بأكملها بالتكوينات الزخرفية، فالجزء العلوي من المستطيل والذي يعلو العقد زُيّن بزخرفة خطية خُطّت عليها عبارة (لا اله إلا الله – محمد رسول الله – علي ولي الله)، بالخط الكوفي المزهر داخل شريط مستطيل الشكل، والى الأسفل منه شُغلت المساحات التي تقع على جانبي العقد بحشوات زخرفية مختلفة، تجمع بين العناصر الهندسية والنباتية، ففيما يخص الجزء الأيمن من العقد فيلاحظ هيمنةٌ لشكل هندسي نجمي ذات (عشرة) رؤوس ناتج من تراكب مربعين تتوسطهما دائرة خُطّت بداخلها كلمة (محمد)، وينسحب هذا التوصيف على الجزء الثاني من العقد مع اختلاف بسيط يتمثل بوجود كلمة (علي) داخل الوحدة النجمية وقد أُحيطت كلتا النجمتين بحشوات زخرفية نباتية متماثلة على الجانبين قوامها أغصان نباتية محملة بأزهار وأوراق وفروع أُخر متنوعة.

أما العقد نفسه فمحاط بـ(ثلاثة) أشرطة زخرفية تفصل بينها أشرطة صماء أرفع منها، زُين الشريطان (الأول والثالث) بزخارف خطية لآيات مباركة من القرآن الكريم، خُطّت على الشريط الأول الآية {بسم الله الرحمن الرحيم – من المؤمنين رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر وما بدلوا تبديلا – صدق الله العلي العظيم}، وخُطّت على الشريط الثاني سورة الإخلاص والتي تمثلت بقوله (تعالى) : { بسم الله الرحمن الرحيم – قل هو الله احد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد – صدق الله العلي العظيم) أما الشريط (الثاني) الذي يفصل بين الشريطين (الأول والثالث) فيشبه الى حدٍ ما الشريطين الاساسيين (المستطيل والمقوس) اللذين أحاطا بالمحراب من الخارج، مع ملاحظة اختلاف بسيط هو استبدال الدائرة المركزية في الشريطين الرئيسيين بشكل زهرة خماسية الأوراق. وقد اتبع المصمم في تنظيم أشرطته

الزخرفية هذه تنظيماً خطياً متتابعاً قائماً على تكرار وحدة زخرفية واحدة وبطريقة تسلسلية.

وتحيط الاشرطة الثلاثة السالفة الذكر بمساحة زخرفية مجوفة قليلاً مثّلت باطن العقد، ونوع تلك الزخرفة مختلطة جمعت بين الأشكال الهندسية المتمثلة بوجود دائرة مركزية مؤطرة بشريط زخرفي هندسي قائم على تكرار وحدة زخرفية تمثلت بنجمة خماسية الرؤوس، خُطّت في داخلها العبارة التي أطلقها امير المؤمنين (علي بن أبي طالب) (عليه السلام) عند استشهاده وهي :(فزت ورب الكعبة)، ويلاحظ أيضاً وجود لزخرفة نباتية تمثلت بشكل حشوة زخرفية أحاطت بالدائرة من الخارج وهي مماثلة للحشوة الزخرفية النباتية الموجودة على جانبي العقد.

ويوجد أيضاً شريطان زخرفيان يمثلان امتداداً لانحناءة العقد وهما يجاوران الأعمدة التي تحمل العقد، وقد زُينّت تلك الاشرطة بزخارف متنوعة تمثلت بأشكال شبه بيضوية ناتجة من التقاء خطين وافتراقهما ثم التقائهما مرة أُخرى وقد زُينّت مساحتها الوسطية بعناصر زخرفية نخلية بسيطة، وتتفرع من تلك الوحدات البيضوية عناصر غصنية حلزونية تكررت لتشمل مساحة الشريط بأكمله على وفق تنظيم خطي متتابع.

أما المساحة الاخيرة المستطيلة المحصورة بين عمودي العقد فقد جاءت على غير عادتها في المحاريب الأخر، إذ تمثلت بوجود باب ذات مصراعين يربطهما شكل دائري من الأعلى خُطّت بداخلهِ أسماء مزخرفة وضعت داخل دوائر بيضوية متكررة على شكل زهرة خماسية الأوراق تتمركز في وسطها دائرة صغيرة خُطّ بداخلها لفظ الجلالة (الله)، وتوزعت حولها الأسماء المباركة لأصحاب الكساء من آل البيت الأطهار وهم : (محمد، علي، فاطمة، حسن، حسين) (عليهم السلام أجمعين)، ويلاحظ ان كل مصراع من مصراعي الباب عبارة عن شباك مذهب مؤلف من تقاطع مجموعة من الخطوط العمودية والافقية



بمناطق كروية صُممت على وفق تنظيم شبكي واضح، وهي سمة زخرفية ومعمارية تكررت في المراقد والمقامات المقدسة للائمة الأطهار والأولياء الصالحين، ويعلو هذا الشباك شريط زخرفي خطي، خُطّت عليه عبارة (محمد وعلي خير البشر وعترتهما خير البشر).

3. زخارف المآذن

أ. المئذنة القديمة

هذهِ المئذنة عبارة عن تكوين معماري اسطواني الشكل تعلوه قبة مزججة خضراء ذات تكوين شريطي مفصص يبتدأ من نقطة مركزية في أعلى القبة وينتهي مع نهاية القبة، ويلاحظ على هذهِ الاشرطة انها تبدأ رفيعة ثم تعرض كلما وصلت الى نهاية القبة، ويعلو هذه القبة جزء معماري معدني صغير كروي الشكل يحمل في نهايته العليا تشكيل معدني ذهبي للفظ الجلالة (الله).

والى أسفل القبة يلاحظ وجود لشريط زخرفي نباتي شغل الجزء العلوي لبدن المئذنة وهو مؤلف من صف من العناصر الكأسية المنفذة بالتناوب بالأسود على أرضية صفراء فاتحة لتنتج عنها الأشكال نفسها محصورة بين خطين مستقيمين. ثم يلي هذا الشريط الزخرفي مساحة زخرفية أحاطت ببدن المئذنة مؤلفة من تشكيلات زخرفية مكررة على محيط المئذنة الاسطواني وقد نُفذت تلك التشكيلات الزخرفية على أرضية بنفسجية اللون وُزّعت على ثلاثة صفوف بشكل استداري لتملأ المساحة العلوية لبدن المئذنة.

وقد اعتمد المزخرف على وحدتين زخرفيتين فقام بتكرارهما على محيط المئذنة، تمثلت الوحدة الزخرفية الاولى بزهرية مكونة من قاعدة وبدن ملونين باللون البنفسجي، يتفرع من قاعدتها وفوهتها مجموعة من الأوراق والأوراد المتنوعة الأشكال والألوان والتي أخذت بعداً استطالياً وقد نفذت هذهِ التشكيلة الزخرفية على أرضية زرقاء اللون محددة بهيئة زخرفية باللونين الأسود والأصفر اعتمدت في تكوينها على مايشبه الزخرفة الكأسية. فيما تمثلت الوحدة

الزخرفية الثانية بزهرة بسيطة مؤلفة من جزء مركزي بيضوي أخضر اللون تحيط به مجموعة من الأوراق البيضاء والأغصان الصفراء الملتفة وقد تكررت هذهِ الوحدة الزخرفية بشكل استداري لتملأ المساحات الموجودة بين التشكيلات الزخرفية السالفة الذكر.

ثم يلي الجزء العلوي من بدن المئذنة تكوين معماري آخر يتمثل بحوض المئذنة الذي يشغل مساحة معمارية دائرية أعرض من بدن المئذنة تضيق كلما إمتدت الى الأسفل لتنتهي مع بدن المئذنة بجزئها السفلي، وهذهِ بدورها مثلت مساحة زخرفية أُخرى تألفت من شريط زخرفي شغل جزئها العلوي قوامه زخرفة نباتية مؤلفة من صف من التشكيلات الزخرفية المتماثلة والمتكررة على طول مساحة الشريط، تألفت التشكيلة الزخرفية الواحدة من شكل زهرة مؤلفة من جزء مركزي بيضوي وردي اللون تتفرع منه (ثماني) أوراق بنفسجية اللون، وقد نفذت هذه التشكيلة على أرضية زرقاء محددة بهيئة زخرفية صفراء اللون. ويحيط بهذا الشريط الزخرفي من الأسفل إطار رفيع أزرق اللون يمثل الفاصل بين الشريط العلوي والمساحة المعمارية الزخرفية اللاحقة.

فيما يلاحظ ان المساحة الزخرفية اللاحقة تمثلت بـ(أربعة) صفوف من المقرنصات تعتمد الطابع الاختزالي في المساحة لتنتهي مع بدن الاسطوانة الاصلي، وقد شُغلت حنيات المقرنصات بزخارف نباتية متنوعة، تختلف زخارفها من صف إلى آخر، إلا أنها تقوم جميعاً على مجموعة من الأغصان والأوراق والأزهار الصغيرة ذات التشكيلات الزخرفية المتنوعة.

ثم يبدأ الجزء الأخير من بدن المئذنة بشريط زخرفي اكثر تعقيداً، مؤلف من صف من الوحدات الزخرفية المتجاورة والمتماثلة على وفق تنظيم مركزي دائري، وتقوم كل وحدة من هذهِ الوحدات على شكل زهرة وردية اللون محمولة على غصن نباتي صغير تتفرع منهما أوراق خضراء اللون وقد نُفذت هذهِ التشكيلة الزخرفية على أرضية بنفسجية محددة بمساحات هندسية. ويعلو هذا

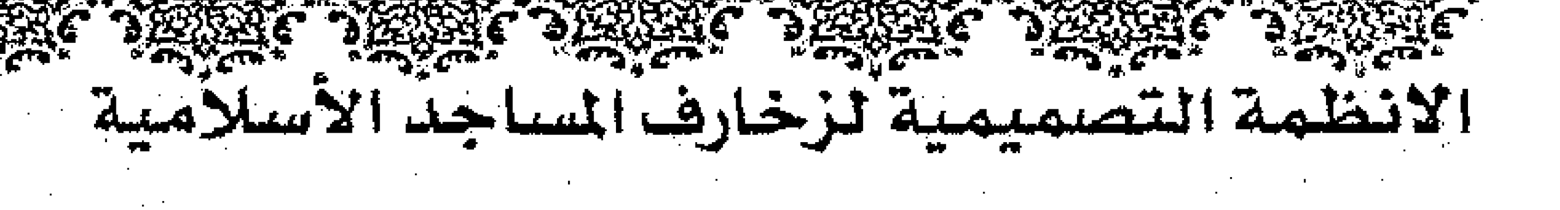


الشريط شريطٌ زخرفي آخر خُطّت عليه آيات قرآنية مباركة من (سورة الشمس) والتي تمثلت بقولهِ (تعالى) : (بسم الله الرحمن الرحيم - والشمس وضحاها والقمر اذا تلاها والنهار إذا جلاها والليل اذا يغشاها والسماء وما بناها والارض وماطحاها - صدق الله العلي العظيم) وقد نُفذت باللون الاصفر على أرضية زرقاء.

والى الأسفل تبدأ مجموعة من الأشرطة الزخرفية المتكررة الى نهاية المئذنة، ويتكون كل شريط من وحدة زخرفية متكررة بشكل استداري، بيضوية الشكل تحوي بداخلها صورة لوردة وردية اللون محمولة على غصن وتتفرع منها مجموعة من الأوراق الخضراء وقد أُحيط هذا الشكل البيضوي بهيئة زخرفية كأسية الشكل تقريباً محشوة بزخارف نباتية قوامها أغصان وأزهار وأوراق صغيرة، كما يلاحظ أن هنالك شريط زخرفي آخر احتل مساحة أصغر من الشريط الأول نشأ من حالة تكرار الوحدات الزخرفية في الشريط الأول وتسلسلها الواحد بعد الآخر ويقوم هذا الشريط على تكرار وحدات زخرفية متماثلة تتكون الوحدة الزخرفية الواحدة من تكوين شبه بيضوي مضغوط يحوي بداخلهِ شكلاً لزهرة مركبة يتفرع من جانبيها الأيمن والأيسر عنصران كأسيان.

ب. مئذنة الساعة

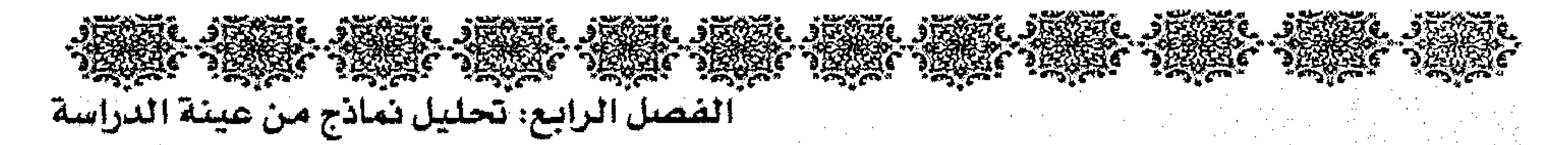
هذه المئذنة عبارة عن تكوين معماري عمودي يتسم بالاستطالة، ويعتمد في تكوينه العام على شكل المستطيل وهي تتالف من جزء علوي اسطواني يحمل قبة ذهبية تشبه قبة المئذنة القديمة من حيث التكوين المعماري القائم على تكرار الأشرطة المفصصة، إلا أن هذه القبة محمولة على جزء معماري اسطواني يحوي مجموعة متكررة من الأقواس الزجاجية التي حُددت من الخارج ومن الداخل بإطارات خشبية جوزية اللون مكونةً مساحات هندسية أخذت شكل



النوافذ ، فيما زُيّنت المساحات الرابطة بين تلك الأقواس بزخارف نباتية متنوعة حُددت بهيئات زخرفية اشبه بالعناصر الكأسية التي تكررت بصورة عمودية.

وفي الجزء الثاني من المئذنة نلاحظ وجود الساعة على الجهات الأربع للمئذنة ، وقد أُحيطت من الأعلى الى الأسفل بإطارين معماريين خارجين عن المساحة الأصلية لبدن المئذنة ، ففيما يخص الإطار الأول (العلوي) فقد شُغلت مساحته بزخرفة خطية إحتوت على عبارة (السلام عليك ياسفير الحسين (عليه السلام)) هذا فيما يخص جهة المئذنة المطلة على مرقد الإمام (مسلم بن عقيل (عليه السلام))، أما الاضلاع الثلاثة الأُخر للاطار فقد خُطّت عليها آيات قرانية مباركة من (سورة الفتح) تمثلت بقولهِ (تعالى) : (بسم الله الرحمن الرحيم - انا فتحنا لك فتحاً مبينا ليغفر لك الله ماتقدم من ذنبك وماتأخر ويتم نعمته عليك ويهديك صراطاً مستقيماً وينصرك الله نصراً عزيزا - صدق الله العلي العظيم)، وفيما يخص الاطار الثاني (السفلي)، فقد شُغلت مساحته أيضاً بزخرفة خطية إحتوت على عبارة (يامسلم بن عقيل بن ابي طالب أدركني) في الجهة المدللة على مرقد الامام (مسلم بن عقيل (عليه السلام))، بينما خُطّت على الاضلاع الثلاثة المتبقية من الاطار (سورة الكوثر) والتي تمثلت بقوله تعالى :(بسم الله الرحمن الرحيم - انا اعطيناك الكوثر فصل لربك وانحر ان شانئك هو الابتر - صدق الله العلي العظيم) وقد شُغلت الخلفية الحاضنة لتلك الكتابات بزخارف نباتية متشابكة قوامها أغصان وأوراق وأزهار متنوعة ، وقد نُفذت الكتابة باللون الأبيض على أرضية زرقاء.

أما المساحة المحيطة بالساعة فقد شُغلت بحشوة زخرفية قوامها مجموعة من الأغصان الصفراء الملتفة والتي يتفرع منها مجموعة من الأزهار والأوراق المتنوعة الأشكال والألوان المنفذة على أرضية زرقاء ، كما يُلاحظ وجود لوحدات زخرفية أُخر تمثلت بشكلين لوزيين يقعان على جانبي الساعة من الأعلى وقد شُغل كلٌ منهما بشكل وردة وردية اللون على أرضية زرقاء فاتحة ، كما نجد ان



هنالك تشكيل زخرفي لمجموعة من الأوراد الوردية اللون والتي توحي هيئتها وكأنها إنطلقت من فوهة زهرية احتلت الجزء الأسفل من الساعة، وقد حُددت تلك الحشوة الزخرفية بوحداتها المختلفة باطار أزرق مربع الشكل يحيط بالساعة الدائرية، اما المساحة المتبقية من هذا الجزء المعماري والتي أحاطت بالحشوة الزخرفية من الجانبين الأيمن والأيسر فقد شُغلت بشريطين زخرفيين عموديين، مُلئت مساحة كل منهما بتشكيل زخرفي قائم على مجموعة أوراد في القاعدة تتفرع منها مجموعة أغصان تلتف بطريقة حلزونية لتؤلف أشكالاً زخرفية متنوعة، وينسحب نفس التوصيف الزخرفي المذكور على الجهات الثلاث المتبقية من هذا الجزء المعماري الحامل للساعة.

أما الجزء الأسفل من المئذنة وهو الأطول فقد شُغلت مساحته المعمارية بتشكيلات زخرفية تكررت وتماثلت في الواجهات الأربع للمئذنة، فكل واجهة من تلك الواجهات تتألف من تشكيل زخرفي قائم على وجود شريطين زخرفيين عموديين يتوسطهما تكوين زخرفي مقوس محدد بإطار هندسي قوامه تكرار مجموعة من المعينات الصغيرة المتماثلة، والى داخل هذا الاطار يوجد اطار زخرفي آخر يتألف من تكرار وحدة نباتية غصنية، ويفصل بين الشريطين الاول والثاني شريط وسطي أزرق اللون، والى داخل هذهِ الأشرطة الزخرفية يلاحظ وجود لشكل زهرية تنطلق من فوهتها مجموعة من الأوراد المختلفة الألوان، يعلوها شكل زخرفي لوزي مفصص ازرق اللون شُغلت مساحته بمجموعة من الأغصان والأوراق والأزهار المتنوعة فيما مُلئت المساحة الحاضنة لتلك الأجزاء الزخرفية والتي مثلت الأرضية، بحشوات زخرفية نباتية قائمة على مجموعة من الأغصان الملتفة والمُحمّلة بأزهار وأوراق مختلفة والمنفذة بألوان متعددة على أرضية زرقاء فاتحة، كما يلاحظ أن المساحة الميحطة بالقوس من الخارج قد شُغلت بحشوات زخرفية أيضاً لتمثل الأرضية الحاضنة لـ(ثلاث) مساحات زخرفية خُطّت بداخلها

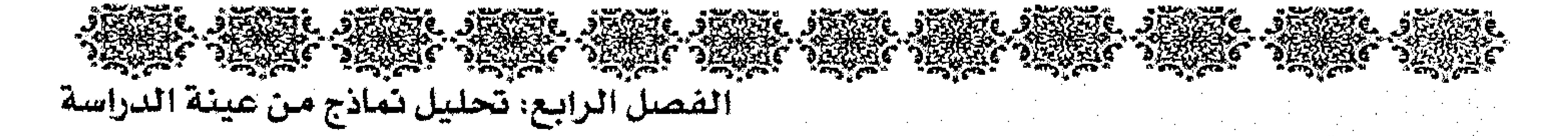
(ثلاثة) أسماء مباركة تمثلت بلفظ الجلالة (الله) وقد احتل قمة القوس، و(محمد) على يمين القوس، و(علي) على يسار القوس.

كما توزعت أسماء الائمة من آل البيت الأطهار على الشريطين الزخرفيين الجانبيين ضمن مساحات لوزية مفصصة متماثلة بيضاء اللون والتي تمثلت بـ (فاطمة، الحسن المجتبى، الحسين الشهيد، علي السجاد، محمد الباقر، جعفر الصادق، موسى الكاظم، علي الرضا، محمد الجواد، علي الهادي، الحسن العسكري، المهدي المنتظر (عج))، وقد وزعت تلك الأسماء بالتتابع ضمن تنظيم خطي من الأعلى الى الأسفل ضمن مساحاتها المنفذة على أرضية زرقاء اللون محشوة بزخارف نباتية دقيقة.

ج.مئذنتي البهرة :

تم تشييد هاتين المأذنتين حديثاً بعد ان أُجريت بعض الترميمات على الصحن الداخلي للمسجد، وتتشابه هاتان المنارتان فيما بينهما الى حد التطابق، والمنارة الواحدة عبارة عن تكوين معماري يتألف من (ثلاثة) أجزاء، الجزء العلوي عبارة عن قبة ذهبية تستند على بناء مضلع يحتوي كل ضلع منه على شباك مؤلف من التقاطع العمودي والافقي لتشكيلات خشبية صممت على وفق تنظيم شبكي.

اما الجزء الثاني من المئذنة فهو أعرض من الأول ومحاط بشريط زخرفي من الأعلى نُفذت وحداته الزخرفية المذهبة باسلوب التنظيم الخطي من خلال تكرار الوحدة الزخرفية النباتية الغصنية بشكل متسلسل ومتتابع، وهذا الجزء مضلع أيضاً وزعت على واجهات مضلعاتهِ تشكيلات زخرفية متنوعة، فالمساحات المضلعة الرفيعة إحتوت في جزئها العلوي تشكيلاً زخرفياً جصياً مقوساً مكون من (ثلاث) حنيات مجوفة اتخذت تنظيماً تجميعياً وهرمياً بنفس الوقت فالحنية (الأولى) احتلت الجزء العلوي من هذا التكوين ووضعت على جانبيها دائرتان، لتّمكن المزخرف من توزيع عبارتهِ الخطية المتمثلة بـ (ان الله مع محمد وعلي) على



هـذهِ المسـاحات التنظيمـية التجميعيـة ، أمـا الحنيتـان (الثانيـة والثالثـة) فقـد مثلتـا القاعدة التي إستندت عليها الحنية الأولى على وفق تنظيم هرمـي، كمـا يلاحـظ وجود لتشكيلات زخرفية نباتية صغيرة وزعت على المساحات المحصورة بين تلك الأجزاء المعمارية ، ووجود لشريط زخرفي نبـاتي أحـاط بهـذا التشـكيل مـن جانبيـه الأيمـن والأيسـر وهـو مماثـل تمامـاً للشـريط الزخـرفي الـذي أحـاط بهـذا الجـزء المعماري من الأعلى .

أمـا المسـاحات المضلعة العريضـة فتتوسـطها نوافـذ جصية مقوسـة أُحيطـت بإطار زخرفي قائم على مجموعة من الخطوط المنحنية والمنكسرة المتقاطعة والـتي نفذها المزخرف على وفق نظام تكراري لتملأ مساحة الشريط برمتها مكونةً مـا يشبه الأوراق المجردة، والى داخل الشريط يُلاحظ وجود لتقسيمات مسـاحية غـير متماثلة إذ إحتل الجزء الأيمن منها تشكيلاً زخرفياً مقوساً بأسلوب الحفـر القـائم علـى مجموعـة مـن الزخـارف النباتيـة المجـردة الناتجـة مـن تقـاطع بعـض الخطـوط المنحنية لتعطي تشكيلات زخرفية متنوعة ، وقـد تفرعـت مـن هـذا الجـزء المقـوس ثلاثة خطوط لتكون مساحات هندسية صماء ، اما الجزء الأيسر من هذهِ النافـذة فقد احتل مساحة زجاجية مستطيلة عمودية.

وفيمـا يخـص الجـزء الثالـث مـن المئذنـة وهـو الاطـول والاعـرض مسـاحةً مـن الجـزئين السـابقين فقـد توزعـت علـى واجهاتـه المستطيلة الاربـع مسـاحات زخرفيـة مقوسـة مثلـت النوافـذ المحيطـة بهـذا الجـزء المعمـاري، وتتـألف كـل نافـذة مـن تشـكيل زخـرفي مقـوس محـاط باطـار زخـرفي مـن الخـارج مماثـل تمامـاً للاطـار المحيط بالنوافذ المثبتة على الجزء الأعلى منـه ، والى داخل الاطـار يلاحـظ وجـود لزخرفة نباتية وكتابية نفذت باسلوب الحفر ، إذ يلاحظ وجود لعبارتي (الملك لله) بصـورة متقابلـة اسـتندت علـى أرضـية زخرفيـة نباتيـة قائمـة علـى مجموعـة مـن الأغصان والأوراق والأزهار البسيطة.

من هنا يتبين للباحثة بان مآذن مسجد الكوفة جمعت بين الأسلوب الزخرفي المنفذ على البلاط المزجج وبالتحديد في المنارتين القديمتين وبين أسلوب الزخرفة الحجرية في المنارتين الحديثتين، هذا من جانب ومن جانب اخر، نلاحظ ان العناصر الزخرفية المنفذة على مآذن مسجد الكوفة تنسجم بالحقيقة والى حدٍ كبير مع البناء المعماري لكل مئذنة إستناداً الى طبيعة البنية المكانية للمسجد وما يحيط به من قدسية واضحة، كما أن توظيف الأشرطة الزخرفية الخطية المشغولة ببعض الآيات القرآنية المباركة وبأسماء آل البيت الأطهار (عليهم السلام) مع الزخارف النباتية قد عزز من إثراء الجانب الجمالي لتلك المآذن.

4. زخارف النوافذ

امتازت النوافذ الموزعة على جدران الحرم الداخلي للمسجد والمطلة على الصحن الخارجي بكونها متماثلة ومتطابقة من حيث الشكل والتكوين الزخرفي، وقد مثلت هذهِ النافذة الزجاجية نموذجاً لما موجود من نوافذ في هذا المسجد، وهي تشغل مساحة عمودية مقوسة مدببة من الأعلى أخذت شكل القبة، محاطة من الخارج باطار خشبي من الصاج ذي لون جوزي غامق مزخرف بزخرفة هندسية قوامها خطوط صغيرة منكسرة تكررت لتملأ مساحة الشريط بأكملها.

والى داخل الاطار يلاحظ وجود لمساحة زجاجية قُسمت الى مساحات هندسية بواسطة أشرطة خشبية صماء (خالية من الزخرفة) جوزية اللون، أساسها شريط مقوس يتوسط المساحة الزجاجية، تنطلق من (أربعة) أشرطة أُخر مستقيمة لتتصل بالإطار الخشبي الخارجي المحيط بالنافذة، وقد أُطّرت كل مساحة زجاجية من الداخل بإطار مذهب أخذ شكل المساحة التي يحيط بها، قائم على تكرار وحدات معينية متشابهة تفصل بينها خطوط صغيرة، والى داخل الاطار زُيّنت المساحات بزخارف خطية على أرضية مزخرفة بزخارف نباتية مثّلت خلفية لتلك الكتابات المكوّنة من لفظ الجلالة (الله) وقد احتل المساحة العلوية من

النافذة، والى الأسفل منه وداخل الجزء المقوس يقع اسم (محمد) (صلى الله عليه واله وسلم)، وعلى الجانبين توزعت أسماء آل البيت الاطهار (عليهم السلام) وهم : (علي، فاطمة، حسن، حسين). وما يلاحظ على هذا البناء الفني انه أنشيء على وفق تنظيم تجميعي من خلال جمع المساحات الهندسية مع بعضها البعض وشغلها بزخارف متنوعة (هندسية ونباتية وخطية).

نموذج (3)

يمثل هذا المقطع جزءاً من الجدار الخارجي للمسجد وهو يتألف من (ثلاثة) أجزاء رئيسية، (الجزء الأول) وهو العلوي ويشغل ربع مساحة الجدار تقريباً، و(الجزء الثاني) وهو الوسطي، ويشغل مساحة مؤلفة من صف من النوافذ الخارجية، و(الجزء الثالث) وهو السفلي ويمثل قاعدة الجدار التي يستند عليها الجزءان السابقان.

ففيما يخص (الجزء الأول) فقد شُغلت مساحته بمجموعة من الأشرطة الزخرفية الأفقية المصفوفة على وفق تنظيم خطي واضح، إذ يبدو على الشريط (الأول) انه مزود بزخرفة هندسية قوامها خط منكسر يتكرر على نمط واحد ويمتد ليشمل مساحة الشريط بأكملها، ويلي الشريط (الأول) شريطٌ أرفع ذو لون أرزق خالي من الزخرفة وهو يمثل الفاصل بين الشريطين (الأول) و(الثاني)، أما الشريط (الثاني) فقد زُين بزخارف خطية تضمنت آيات قرآنية مباركة من (سورة يس)، خُطّت بالأبيض على أرضيةٍ زرقاء، اما الشريط (الثالث) فينفصل عن الشريط الثاني بشريط رفيع مماثل للشريط الأول الفاصل بين الشريطين الأول والثاني، ويقوم الشريط (الثالث) على تكرار مجموعة من المستطيلات المتماثلة بصورةٍ أفقية مع وجود مساحات صغيرة فاصلة بين كل مستطيل وآخر نشأت من الأرضية الزرقاء الحاضنة لتلك المستطيلات، ويحتوي كل مستطيل منها على حشوات زخرفية مفرغة مؤلفة من زهرتين بسيطتين مجردتين متماثلتين، كل واحدة منهما تتألف من (ست) أوراق محورّة أخذت طابعاً هندسياً، وفيما

يُعنى بالشريط (الرابع) فقوامه تكرار وحدة كأسية منفذة بالتناوب لتنتج عنها الأشكال نفسها، وهي منفذة بالأخضر على أرضية زرقاء، ثم الشريط (الخامس) ذو اللون الأزرق وهو خالي من الزخرفة، يليه الشريط الأخير القائم على تكرار وحدة معينية هندسية بصورة متجاورة ومنتظمة، تحوي بداخلها على تشكيل زخرفي لزهرة بسيطة مؤلفة من (أربع) أوراق متناظرة ذات مسحة هندسية.

أما (الجزء الثاني) من الجدار فيشغل مساحة مؤلفة من صف من النوافذ العمودية المقوسة المزخرفة والمجوفة تجويفاً بسيطاً، يفصل بينها أشرطة زخرفية عمودية بارزة زُخرفت مساحاتها بزخارف هندسية معينية مماثلة تماماً للشريط الزخرفي الأخير من الجزء الأول، مع اختلاف بسيط في الألوان. وتتشابه هذه النوافذ من حيث الشكل العام، لكنها تختلف من حيث التكوينات الزخرفية ، إذ يلاحظ على النافذة (الأولى) إنها مكونة من مساحة مستطيلة عمودية تتوسطها مساحة مستطيلة أُخرى ويعلو هذهِ المساحة المستطيلة مساحة مقوسة، وقد زُينّت هذهِ النافذة بزخارف هندسية نفذت على وفق تنظيم شبكي قائم على شبكة من المربعات التي مُلئت مساحاتها بما يشبه الزهرة المجردة، مع ملاحظة إحاطة المساحة المستطيلة بإطار زخرفي قائم على تكرار وحدتين هندسيتين مُلئت مساحتهما بمجموعة من الدوائر الصغيرة، أما النافذة (الثانية) فمؤلفة من قوسين خارجي وداخلي يفصل بينهما نفس الشريط الزخرفي المحيط بالمساحة المستطيلة في النافذة الأولى، والى داخل القوس الداخلي يُلاحظ وجود لشكل هندسي عمودي مدّرج من جانبيه العلوي والسفلي يضم بداخلهِ شكلاً هندسياً آخر مؤلف من مستطيل مزود بمربع من الأعلى ومن الأسفل وقد نُفّذت هذهِ الوحدات باللون الأصفر والنيلي على أرضية صفراء، فيما تشابهت النافذة (الثالثة) مع (الثانية) مع ملاحظة اختلاف بسيط هو عدم وجود الجزء المركزي الوسطي الذي زُوّدت بهِ النافذة الثانية. وهكذا بالنسبة لبقية النوافذ الأُخر التي تشابهت من حيث

التكوين العام، لكنها اختلفت من حيث البناء الزخرفي، ومع ذلك فقد صُمّمت كل نافذة على وفق نظامين : نظام محوري متماثل عمودياً يتطابق فيه الجزء الأول مع الجزء الثاني، ونظام شبكي قائم على وجود شبكة من الأشكال الهندسية التي وزعت داخل وحول حدودها الأشكال الزخرفية الأُخر.

قوام هذهِ الجدارية زخرفة فسيفسائية نباتية تقتصر على شكل زهرية كبيرة تحتل مركز التصميم، وتتألف من قاعدة وبدن عريضين ورقبة رفيعة، ولها زوج من المقابض أخذت شكل الأغصان الملتفة وقد تدّلت من كل منها من الأعلى حُلية زخرفية أخذت شكل الحلقة، وقد زُينّت تلك المقابض بتقسيمات مختلفة الألوان، كما زينت رقبة الزهرية وبدنها بزخارف متنوعة أخذت شكل الأوراق النباتية المنفذة باللون الجوزي تتوسطها مناطق بيضاء، وتتكرر مثل هذهِ الاجزاء في الجزء الأسفل من بدن الزهرية، فيما يُلاحظ على الجزء الأوسط من بدن الزهرية انه زُيّن بشريط مؤلف من صف من المربعات ذات اللون البنفسجي الفاتح تتوسطها وحدات زخرفية لوزية الشكل حمراء فاتحة.

وما يلفت النظر في هذهِ الزهرية هو وجود لعنصر زخرفي كأسي كبير الحجم أخضر اللون يعلو الفوهة، يتوسطه قلب زخرفي يحتل مركزه، وقد تفرعت منه أغصانٌ إلتفت بطريقة حلزونية مُلفتة للنظر لتضم في داخلها عناصر زخرفية قلبية في بعض من اجزائها، وتتألف تلك الأغصان من عناصر كأسية خضراء اللون نُظمّت بطريقة متماسة تخرج منها أغصان صغيرة محملة بالأوراق والأزهار المختلفة الأشكال والأحجام والألوان، وقد نُفّذ هذا التكوين الزخرفي برمتهِ على أرضية جوزية فاتحة اللون.

وما يلاحظ على هذا التصميم الزخرفي انه نُفذ على وفق نظام محوري غير متماثل، فالجزء الأيمن لا يتطابق تماماً مع الجزء الأيسر، والجزء العلوي لا يتطابق مع الجزء السفلي مما يُعطي انطباعاً على ان هذا التنظيم الزخرفي جاء على غير عادته في التصاميم الزخرفية الأُخر.

1. زخارف المحراب

يتألف محراب مسجد قبة الصخرة من بناء عمودي يعتمد النظام المحوري المتماثل عمودياً من حيث المساحات المعمارية، ويتسم المحراب بكونه يأخذ شكلاً مستطيلاً يضم بداخلهِ عقداً مفصصاً مؤلفاً من ثلاثة أقواس محمولاً على زوجين من الأعمدة الرخامية ذات التيجان الزخرفية المذهبة، والى أعلى المحراب نلاحظ وجوداً لمساحة زخرفية مستطيلة على هيئة شريط زخرفي نباتي مؤلف من تكرار وحدة زخرفية نباتية قوامها زهرة حمراء فاتحة محاطة بأغصان ذهبية على أرضية خضراء اللون نُظمت على وفق علاقات تصميمية متجاورة ومتداخلة مع بعضها البعض فشُغلت المساحة المستطيلة بأكملها بإتباع تنظيم خطي متتابع.

ويلي هذا الشريط الزخرفي شريطٌ آخر أرفع منه خالي من الزخرفة يمثل الشريط الرابط بين الجزء العلوي من المحراب والجزء الذي يليه والمتمثل بمساحة العقد التي شُغلت بتكوينات زخرفية توزعت على جانبي العقد قوامها مجموعة من الأغصان والأوراق والأزهار البارزة المذهبة على أرضية خضراء اللون متناغمة مع أرضية الشريط العلوي للمحراب، إلا إنها غير متماثلة محورياً، فالتشكيلة الزخرفية الموجودة على يمين العقد لا تتطابق مع التشكيلة الزخرفية الموجودة على يسار العقد، كما زُيّن العقد نفسه بتقسيمات شريطية ثلاثية أبرزها الشريط الأول (العلوي) المؤلف من فصوص صغيرة ذهبية نُظّمت بطريقة التجاور.

والى داخل العقد يُلاحظ وجود تجويف بسيط مقسم إلى ثلاثة أجزاء، يأخذ الجزء العلوي شكلاً مقوساً تتوسطهُ زهرة بسيطة تتفرع منها خطوط منحنية الى الأسفل، ويحيط بهذا القوس من الأعلى شريط مؤلف من خطين عريضين املسين ملونين بطريقةٍ متبادلة، أما الجزء الأوسط فمؤلف من مجموعة من الخطوط العمودية المستقيمة المنفذة باللون الأسود على أرضية رصاصية فاتحة، فيما إحتوى الجزء الأسفل والأخير على خطين فقط مماثلين لخطوط الجزء الأوسط.

2. زخارف المنبر

يمثل هذا التكوين مقطعاً من منبر مسجد قبة الصخرة وبالتحديد الجزء الرابط بين الجزئين العلوي والسفلي للمنبر والذي يحيط بُسلّم المنبر من جانبيه الأيمن والأيسر، ويتألف هذا المقطع الخشبي من (ثلاثة) أجزاء، يكون (الأول) مائلاً وهو محدد بـ (أربعة) إطارات أحدها الى الأعلى وهو يحيط بحافة المقطع الخارجية ويكون خالياً من الزخرفة، و(ثلاثة) منها الى الأسفل، خُطّت على الشريط الاول آيات من القرآن الكريم، وزُيّن الشريط الثاني بصف من الأشكال الهندسية المعينية الصغيرة المطعمة بالأحجار الكريمة، تفصل بينها وحدات هندسية صغيرة أفقية سداسية الأضلاع، اما الشريط الثالث فخالي من الزخرفة، بينما شُغلت المساحة المحصورة بين الإطار الأول والإطارات الثلاثة المذكورة بوحدات هندسية تجميعية مؤلفة من مجموعة من الخطوط المنكسرة والمربعات والمعينات.

أما الجزء (الثاني) فيقع ضمن قطاع هندسي مؤلف من تقاطع ضلعين تنتج عنهما زاوية حادة، وقد شُغلت المساحة الواقعة ضمن هذا القطاع بزخرفة هندسية أخذت طابعاً تجميعياً لوحدات هندسية متعددة تمثلت بأطباق نجمية ثمانية الرؤوس محاطة بثماني نجوم خماسية الرؤوس نُفذت بالأحجار الكريمة لتُضفي على التكوين طابعاً تزيينياً وجمالياً، كما نلاحظ وجوداً لأشكال هندسية أُخر مسدسة الأضلاع محصورة بين النجمة المركزية والنجوم المحيطة بها، وأشكال هندسية مثمنة الأضلاع تحيط بالنجوم الخماسية، وتربط بين هذهِ الوحدات الهندسية برمتها تشكيلة هندسية من الخطوط المتقاطعة على وفق تنظيم شبكي.

أما الجزء (الثالث) من هذا المقطع فقد قسمت مساحته الى أجزاء عمودية غير متساوية تفصل بينها إطارات بارزة، وتتألف جميع الأجزاء من زخارف هندسية إلا ان كل جزء يختلف في وحداته وتشكيلاته الزخرفية عن الاخر،

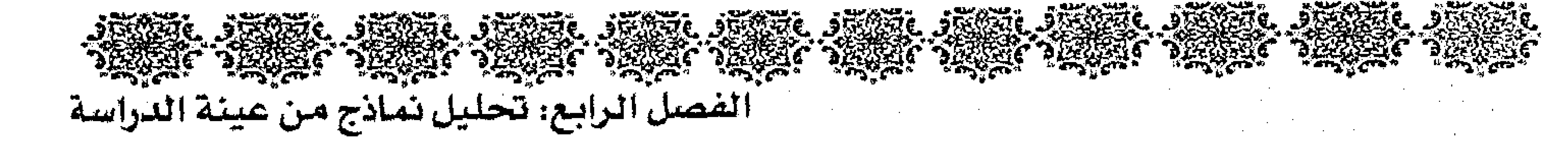
فالجزء الايمن شُغلت مساحته بنجمة هندسية تفرعت عنها اشعاعات خطية توزعت حولها تشكيلات هندسية ، اما الأوسط فيحتل مساحةً أصغر وقد شُغلت مساحته بأشكال هندسية سداسية الأضلاع مُقامة على شبكة من الخطوط المتقاطعة ، فيما شُغل الجزء الأيسر بتشكيلات هندسية مثلثة طُعّمت بعض أجزائها بالأحجار الكريمة.

3. الزخارف السقفية

أ. الزخارف الجانبية (النباتية)

القوام البنائي العام لهذهِ الزخرفة مربع الشكل محاط بإطارين (الأول) مُزيّن بزخرفة نباتية دقيقة و(الثاني) الى الداخل جوزي اللون خالي من الزخرفة، ويتألف هذا البناء العام من الداخل من (أربعة) أجزاء زخرفية متماثلة في المساحة واللون والتصميم الزخرفي موزعة على الأركان على وفق نظام تربيعي واضح، ويتألف كل جزء من هذهِ الاجزاء من عنصر كأسي مُحوّر ذي طابع هندسي يضم بداخلهِ حشوة زخرفية نباتية مكونة من زهرة بسيطة رباعية الأوراق شُغلت بأجزاء زخرفية نباتية صغيرة إمتدت لتشمل الأرضية، ويفصل بين كل جزئين من هذهِ الاجزاء تشكيل زخرفي قلبي صغير.

وقد كونت هذه الأجزاء الأربعة مع الفواصل الموجودة بينها تشكيلاً زخرفياً مُكوّناً من (ثمانية) أقواس مفصصة خضراء اللون أحاطت بدائرة مركزية كبيرة الحجم محشوة بزخارف نباتية متنوعة، مركزها يمثل زهرة ذهبية بسيطة تحيط بها زهرة أُخرى ثُمانيّة الأوراق توزعت بين أوراقها عناصر كأسية ذهبية وزعت بطريقة تكرارية دائرية، وهذهِ بدورها تتفرع منها أغصان صغيرة ملتفة تحمل عناصر كأسية ذهبية أُخر وزعت داخل مساحات زخرفية حمراء اللون أخذت شكل الزهرة الكبيرة، وتتصل هذهِ التشكيلة الزخرفية مع شريط زخرفي دائري تكررت وحداته الزخرفية شكلاً ولوناً إذ تألفت الوحدة الزخرفية فيه من دائرتين صغيرتين غير منتظمتين لُوِّنتا باللون الأرزق الفاتح



وارتبطتا بغصن نباتي متصل مع نقطة التقاء الزخارف الكأسية، وتحتوي هذهِ الوحدة الزخرفية بداخلها على بعض التفاصيل الصغيرة المذهبة، فيما نلاحظ أن الخط الخارجي للتكوين الزخرفي كان قد انتهى بنتوءات صغيرة مذهبة تناغمت لونياً مع مجموعة الألوان المحمولة على هذا التكوين الزخرفي ومع الأرضية ذات اللون الأخضر.

أن هذا البناء الزخرفي كان قد جمع بين نوعين من الأنظمة، تمثل (الأول) بالنظام التربيعي المتمثل بالأجزاء الزخرفية التربيعية الركنية، فيما تمثل (الثاني) بالنظام البؤري الدائري الذي احتل المركز المكون من بؤرة مركزية توزعت حولها الوحدات الزخرفية على وفق تنظيم دائري.

ب. الزخارف الجانبية (الهندسية)

البناء العام لهذا التكوين مربع الشكل مزخرف باشكال هندسية قوامها نجوم ذات (10) رؤوس محاطة بمجموعة من النجوم الصغيرة خماسية الرؤوس، والمركز محاط باشعاعات ذات (10) رؤوس أيضاً، ويلاحظ ان الوحدات الزخرفية المستخدمة في هذا التكوين هي الخطوط المستقيمة التي ينتج من تشكيلها مجموعة من النجوم والاشكال الهندسية من خلال تكرارها تكراراً لا نهائياً لتملأ مساحة التكوين برمتها.

ويبدو ان المزخرف عَمِد الى اتباع تنظيم شبكي في تصميمهِ الزخرفي هذا من خلال تقسيم المساحة الى قطاعات هندسية ثابتة وتوزيع مفرداتهِ الزخرفية على تلك الشبكة وبطريقة تكرارية لتغطية المساحة البنائية بالكامل من خلال تواصل الاطباق النجمية مع تركيبات هندسية أُخر، فصياغة الطبق النجمي في وسط الصورة وبما يتمتع به من هيمنة مركزية واتزان وايقاع، جعله يحوي من قوى الاستقطاب البصري والذهني بما يكفي لتوجيه عين الناظر اليه ثم تكراره بطريقة ملفتة للنظر دون فصلهِ عن عموم السطح التصويري بطريقة دقيقة



ومحسوبة مما أبقى الاتصال قائماً بين الوحدة التصويرية الأم والوحدات المتوالدة الأُخر.

ت. الزخارف الركنية

مثّل هذا النموذج الزخرفي تكويناً مستقلاً اعتمد على البناء الهرمي المقلوب، وهو نظام زخرفي اشتهر في تشكيلات الزخرفة الاسلامية عموماً، وزخرفة المساجد خصوصاً، ويتسم هذا التكوين بكونه قد أخذ بعداً مكانياً خاصاً، إذ تشكّل وفقاً لمساحة مكانية (ركنية)، أي انه كان يمثل الزاوية المعمارية التي ينتقل من خلالها التنظيم الزخرفي من شريط زخرفي متكامل الى شريط آخر ولكن في مساحة مكانية معمارية أُخرى.

وبمعنى آخر أن هذا التكوين الهرمي الزخرفي هو بمثابة حلقة وصل مهمة في زخارف السقف، وهو يتألف من وحدة زخرفية تعتمد شكل المثلث المقلوب والذي أُحيط بـ (أربعة) إطارات، (الأول) وهو الخارجي ذو تكوينٍ هندسي إعتمد على تكرار وحدة هندسية سداسية الأضلاع نُفذت بالأبيض على أرضية خضراء، و(الثاني) الى الداخل وهو إطار جوزي اللون خالي من الزخرفة، أما (الثالث) ذو اللون الأرزق فقوامه زخرفة نباتية مكونة من مجموعة من الأزهار والأوراق الدقيقة، والى داخلهِ يوجد الإطار (الرابع) ذو اللون الجوزي المماثل للاطار (الثاني) وقد صُمّمت هذهِ الاطارات وفقاً للتنظيم الخطي المتتابع.

والى داخل الاطارات يلاحظ وجود لمساحة زخرفية هرمية مقلوبة الوضع هيمن عليها البناء الزخرفي النباتي، القائم على مجموعة من الأغصان الذهبية المتشابكة والتي يتفرع منها مجموعة من الأوراق والعناصر الزخرفية القلبية والكأسية الصغيرة، مع وجود حلقة رابطة في أعلى التكوين، وقد لُوّنت الوحدات الزخرفية المكوّنة لهذا التكوين بالأخضر والأحمر فضلاً عن الأزرق الفاتح الذي حقق تناغماً واضحاً في ثنايا التكوين الزخرفي.

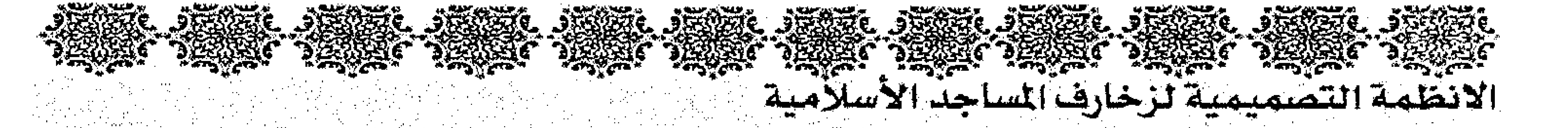


من هنا تبين للباحثة ان هذا التكوين الهرمي يُعطي دلالة واضحة على اتباع المزخرف لإسلوب التنظيم الهرمي الذي تداخلت فيه بعض الصياغات النباتية الزخرفية ضمن مساحة هندسية تشكلت وفقاً للضرورات الوظيفية المعمارية والتي تعطي بالنتيجة قيماً جمالية وبنائية تميز التكوينات الزخرفية الموجودة في مساحة الاشتغال الزخرفي لسقف المسجد. وبالتالي فإننا نشير الى إن هذا النوع من التصاميم الزخرفية كان قد أضفى نوعاً مهماً الى الأنواع الزخرفية الأُخر التي حققت التنوع في سقف المسجد.

4. زخارف القبة

تتألف قبة هذا المسجد من تكوين معماري دائري ضخم، شُغلت مساحته الداخلية بتكوينات زخرفية متكاملة حققت جذباً بصرياً للمتلقي، فاذا ما نظرنا الى التشكيل الزخرفي للقبة من الداخل نجده يتألف من مجموعة متنوعة من الزخارف (النباتية والهندسية والخطية) التي تداخلت فيما بينها ضمن نظام بؤري دائري توضحت ملامح أبنيته التنظيمية من خلال التناسق ودقة التصميم والتي أعطت انطباعاً عن البعد الروحي لهذا التشكيل الذي يرتبط بالقبة من الداخل لاسيما وان خاصية ملء المساحات بالزخارف كانت تشّكل قاعدة أساسية في منهج المزخرف الاسلامي، ومن هنا فان هذا التشكيل الزخرفي الذي اعتمد على عملية صياغة جدية للعناصر الخطية واللونية والشكلية والحجمية وعلى أسس الوحدة والتناغم والتوازن والسيادة والتكرار، كان يؤسس لمنحى جمالي واضح من خلال طبيعة التجريد الحقيقية للأشكال الزخرفية النباتية والهندسية والتي لامست جوهر الرؤية الجمالية للفن الاسلامي.

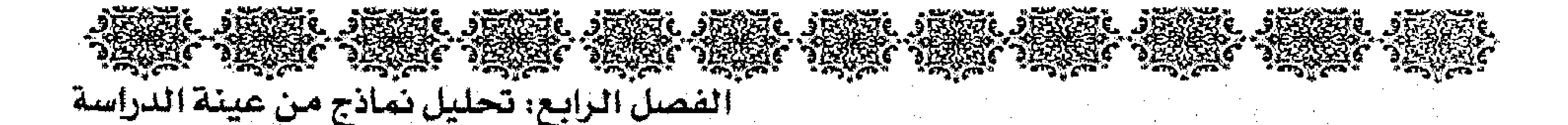
وهذا ماتحقق في الطبيعة البنائية لهذا التكوين الزخرفي الذي اعتمد على وجود بؤرة مركزية أحاطت بها التشكيلات الزخرفية ضمن إطارات دائرية لتنسجم مع الطبيعة المعمارية الدائرية للقبة، فوجود البؤرة في مركز القبة شّكلت الانطلاقة الشكلية لكل التكوينات الزخرفية الأُخر، وقد أخذت هذهِ



البؤرة لوناً أزرقاً تتوسطه دائرة صغيرة بيضاء اللون وقد أُحيطت هذهِ البؤرة بإشعاعات شَكّلت مساحة ذهبية أحاطت بها مساحات دائرية أُخر شُغلت بمجموعات من الأشكال النباتية الدقيقة التي اتصلت فيما بينها لتعطي نسيجاً لونياً أخضراً تحيط بهِ وحدات زخرفية حمراء اللون فاتحة، ثم يلاحظ وجود شريطين زخرفيين ذهبيين رفيعين يحيطان بشريط زخرفي خطي (لآية الكرسي) والتي تمثلت بقوله (تعالى) (بسم الله الرحمن الرحيم - الله لا إله إلا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الارض من ذا الذي يشفع عنده الا بأذنه يعلم مابين ايديهم وماخلفهم ولا يحيطون بشئ من علمه إلا بما شاء وسع كُرسيّهُ السموات والأرض ولايَؤُده حفظهما وهو العلي العظيم - صدق الله العلي العظيم) والتي نفذت باللون الأبيض على أرضية زرقاء.

أما ما تبقى من المساحة الزخرفية الدائرية والتي احتلت الجزء الأكبر فتتألف من تكرار وحدات شبه لوزية تتصل فيما بينها عمودياً و تتجاور أفقياً لتؤلف فيما بينها الأشكال نفسها، وتختلف هذهِ الوحدات من حيث الحجم فهي تكبر كلما ابتعدت عن الشريط الزخرفي الخطي، وقد نُفذت بخطوط غامقة من اللون الجوزي، واحتوت في داخلها على مجموعة من الزخارف التزويقية النباتية الدقيقة ذات اللون الأزرق، وقد انتهت هذه المساحة الزخرفية بشريط زخرفي خطي يقترب من رقبة القبة، خُطّت عليه مجموعة من الآيات القرآنية المباركة التي وزعت على مساحات مستطيلة تفصل بينها أشكال دائرية وقد نُفذت هذهِ الآيات المباركة باللون الذهبي على أرضية سوداء اللون.

وبالتالي فان هذا التنظيم التصميمي لزخارف القبة من الداخل أعطى تعبيراً واضحاً عن دلالات قيمية، ترتبط بالبعد الروحي والجمالي تارةً، وبالبعد البنائي تارةً أُخرى، من خلال إشتغالات اللون وتوظيف الوحدات الزخرفية الصغيرة في ملء المساحات التكوينية التي تعطي ايحاءً بالاستمرارية والتعبير عن قدسية المضمون الروحي لهذا المكان.



نموذج (4)

تحتل هذهِ الباب جزءاً من الجدار الغربي لمسجد قرطبة وهي تقع ضمن بناء معماري عمودي يتألف من جزئين، (الجزء الأول) مؤلف من مجموعة من العقود الصغيرة المتراكبة والمحمولة على (ستة) أعمدة رشيقة لونت باللون الأحمر والأصفر بصورة متبادلة، وقد شُغلت المساحات المحصورة بين تلك الأعمدة وعقودها ببناء زخرفي هندسي قائم على مجموعة من الخطوط المتقاطعة والمتداخلة والتي نفذت بالأحمر على أرضية صفراء فاتحة، مع ملاحظة وجود (أربعة) أشكال معينية صغيرة تتوسط التكوين، ويعلو هذهِ الأقواس مساحة هندسية صغيرة تأخذ شكل المستطيل المحدد باللون الأحمر على أرضية بيضاء اللون والذي يضم بداخلهِ مستطيلاً آخر أصغر منه.

أما (الجزء الثاني) من الباب فيضم بداخله عقداً شبيهاً بحدوة الفرس زُين بأشرطة متبادلة باللونين الأحمر والأصفر، وقد أحاط هذا العقد بالجزء العلوي من الباب الخشبي، ويحدد هذا العقد من الخارج بإطار زخرفي هندسي اتبع المصمم في تنفيذهِ تنظيماً خطياً ليملأ مساحة الشريط بأكملها، ويتألف هذا الإطار من أشكال معينية صغيرة تضم بداخلها وحدات هندسية صُممت بطريقة الزخارف الحصيرية، وقد نُفدت باللون الأحمر على أرضية صفراء، فضلاً عن وجود حشوات زخرفية نباتية مؤلفة من مجموعة من الأغصان الملتفة شَغلت المساحة المحيطة بجانبي العقد.

وما يلاحظ على هذا التكوين المعماري الزخرفي أنه نُفذ على وفق نظام محوري متماثل عمودياً من خلال تطابق الجزء الأيمن من هذهِ الباب مع الجزء الأيسر الواقعين على جانبي محور التناظر العمودي.

1. زخارف المحراب

جاء محراب مسجد قرطبة على غير عادته في المحاريب الأُخر، إذ يتبين أنه على شكل غرفة صغيرة مضلعة من الداخل، كُسيت جدرانها بالرخام والجص

المحفور، أما واجهة المحراب بهيئتها العامة فهي عبارة عن تكوين مستطيل الشكل يحوي على عقد على هيئة حدوة الفرس مُقام على زوج من الأعمدة الرشيقة سوداء اللون.

ويحلي واجهة المحراب شريطان كتابيان، يحوي (الأول) على أسماء (الله) الحسنى وقد كُتبت بالأزرق على أرضية ذهبية محصورة بشريط يعلو عقد المحراب، ويحتوي (الثاني) على آيات من القرآن الكريم كُتبت بحروف ذهبية على أرضية زرقاء، ويتضح من خلال ذلك أن المزخرف الاسلامي كان قد إعتمد في تنظيم هذين الشريطين الزخرفيين على قاعدة تبادلية منظمة من خلال التبادل الحاصل بين لون الكتابة مع لون الأرضية في كلا الشريطين.

ويُلاحظ أن هنالك صف من العقود المفصصة المتماثلة ذات الأقواس الثلاثة والمقامة على مجموعة من الأعمدة المشتركة الحاملة لتلك العقود، تحتل الجزء العلوي من المحراب، وقد زُيّنت أقواسها بأشرطة زخرفية ملساء نُفذت باللونين الأحمر والأصفر بطريقة تبادلية منظمة، ويحتل باطن كل عقد من تلك العقود مساحة زخرفية شُغلت بزخارف نباتية مبنية على مجموعة من الأغصان والأوراق المختلفة والتي تؤلف أشكالاً زخرفية متماثلة محورياً إلا إنها تختلف في تشكيلها الزخرفي من عقد لآخر.

وفيما يخص عقد المحراب فقد زُيّن بصف من الأشرطة الزخرفية المتعددة الألوان بطريقة شعاعية، وقد وزعت على كل من هذهِ الأشرطة زخارف نباتية قوامها مجموعة من الأغصان والأوراق والفروع الأُخر، كما يُلاحظ وجود لحشوة زخرفية نباتية أيضاً شَغلت المساحة الموجودة على جانبي العقد قوامها مجموعة من الأغصان الحلزونية، والى داخل المحراب يلاحظ وجود لصف من العقود الصماء الجصية المفصصة، تشبه إلى حدٍ ما العقود العليا إلا إنها خالية من الزخرفة.

وما يتضح على هذا البناء المعماري الزخرفي بشكله العام إنه صُمم على وفق نظام محوري متماثل، هذا من جانب ومن جانبٍ آخر، يلاحظ وجود

لتنظيمات ضمنية شملت بعض أجزاء المحراب، كالتنظيم الخطي الذي اعتمده المزخرف في عمل الأشرطة الزخرفية وما تحويها من تفصيلات زخرفية، فضلاً عن التنظيم الشعاعي اللوني والزخرفي الذي يغطي عقد المحراب.

2. زخارف قبة المحراب

تقوم قبة محراب مسجد قرطبة على مجموعة من الأقواس المتداخلة والتي تنتج شكلاً هندسياً ثماني الأضلاع يضم بداخله القبة التي أخذت شكل زهرة نباتية متعددة الفصوص، وقد زُيِّنت تلك الأقواس بزخارف نباتية اعتمدت على تكرار وحدة زخرفية لوزية الشكل محشوة بزخارف نباتية متنوعة دقيقة، إتبع المصمم في تصميمها تنظيماً خطياً متسلسلاً إمتد ليشمل مساحة الأقواس بأكملها، كما زُيّنت المساحات المحصورة بين تلك الأقواس بحشوات زخرفية مبنية على مجموعة من التشكيلات الزخرفية النباتية التي تشابهت في بعض المساحات واختلفت في مساحات أُخر إلا إنها تقوم جميعاً على عناصر نباتية غصنية وورقية وزهرية وكأسية.

أما مساحة الشريط الهندسي الثماني الأضلاع فقد زُنيت بكتابات خطية لآياتٍ من القرآن الكريم نُفّذت باللون الأصفر على أرضية زرقاء، والى داخل هذا الشريط الزخرفي تقع القبة التي صُممت على وفق نظام بؤري شعاعي يقوم على وجود بؤرة مركزية نجمية الشكل يحيط بها شكل دائري، تنطلق منه مسارات شعاعية من الداخل الى الخارج لتكوّن بالنهاية تكويناً زخرفياً يشبه الزهرة الثمانية الفصوص، وقد شُغلت مساحة المسارات الشعاعية بزخرفة هندسية قوامها معينات صغيرة متراكبة تألفت بطريقة تشبه طريقة الزخرفة الحصيرية، تضم بداخلها وحدات هندسية بسيطة على شكل علامة (+)، وقد نُفذت هذهِ التشكيلة الزخرفية الهندسية باللون الأبيض على أرضية زرقاء.

فيما زُينّت المساحات المحصورة بين المسارات الشعاعية بتنظيمات زخرفية هرمية أخذت شكل المساحة المحيطة بها من خلال تكرار بعض التشكيلات

الزخرفية النباتية المنفذة بطريقة التقابل، بحيث ان كل تشكيلتين زخرفيتين متشابهتين تتقابلان على جانبي البؤرة المركزية للقبة.

3. زخارف الاقواس

تعددت الأقواس وتنوعت في مسجد قرطبة مابين مفصصة ونصف دائرية ومرّكبة تجمع بين النوعين، وهذا النوع من الأقواس المتراكبة والمتقاطعة عبرّت عن نوع جديد من التشكيل المعماري للأقواس بنوعيها المفصص والنصف دائري والتي تعكس مدى قدرة المعمار الأندلسي على الإبداع والابتكار.

وتقع هذهِ التشكيلة المعمارية للأقواس في مقصورة القبة الرئيسية للمسجد وهي مقامة على مجموعة من الأعمدة، وأساس تلك الأقواس هي الأقواس النصف دائرية، ثم رُكّب فوقها عقودٌ مفصصة (خماسية الفصوص)، بحيث يتقاطع كل قوسين مفصصين في الجزء الأوسط من القوس الأساسي (النصف الدائري)، ثم تأتي تركيبة ثانية للأقواس المفصصة فوق الأقواس الأساسية لتتقاطع فيما بينها على جانبي الأقواس الأساسية مع ملاحظة وجود لامتداد صغير يشبه العمود رُكب على جانبي القوس الأساسي.

إن هذه التشكيلة المعمارية للأقواس شكلّت بحد ذاتها تكويناً زخرفياً، اعتمد المصمم في تكوينه نظاماً محورياً متماثلاً عمودياً حول محور التناظر، ومع ذلك فقد زين المزخرف الإسلامي المساحات الحيزية لتلك الأقواس بأشرطة زخرفية إعتمدت على التقسيمات المتساوية للونين الأحمر والأصفر بطريقة تبادلية، مع ملء المساحات الصفراء بحشوات زخرفية نباتية على هيئة أغصان ملتفة مكونة أشكالاً زخرفية متنوعة بتقنية الحفر الدقيق.

4. زخارف النوافذ

يمثل هذا التكوين نموذجاً لنافذتين من مسجد قرطبة، وكلاهما يقعان ضمن بناء عمودي، يتألف من عقد مفصص بخمسة فصوص محمول على زوج من

الأعمدة الرشيقة، وما يلاحظ على هذا البناء المعماري العمودي إنه يتألف من جزئين : (الجزء الأول) الخاص بالعقد المفصص، و(الجزء الثاني) الخاص بالأعمدة والشباك الواقع بينهما.

ففيما يخص (الجزء الأول) لكلتا النافذتين فقد إتبع المزخرف في تنفيذه طريقة التبادل اللوني (الأحمر والأصفر) للشريط الزخرفي الخاص بالعقد وهي سمة سادت على أغلب العقود والأقواس في مسجد قرطبة، بينما شُغلت المساحة الداخلية للعقد بتشكيلات زخرفية هندسية قائمة على مجموعة من الخطوط المنكسرة والمتقاطعة التي وزعت داخل شبكة من المربعات.

أما (الجزء الثاني) فيضم بداخله الشباك القائم على مجموعة من الزخارف الهندسية التي صُمّمت على وفق تنظيم شبكي يختلف في الشباك الأيمن عنه في الأيسر، ففي الشباك الأيمن نلاحظ وجوداً لنجمة ثمانية الرؤوس يتوسطها شكل دائري، تحيط بها من الخارج أشكالٌ هندسية معينية قسمت مساحاتها الى أشكال هندسية أُخر متعددة الأضلاع، أما الشباك الأيسر فيتألف من أشكال هندسية سداسية الأضلاع متداخلة تتوسطها أشكال نجمية سداسية الرؤوس تتفرع منها أشكال هندسية مستطيلة على هيئة إشعاعات تحيط بها من جوانبها المتعددة، وقد تكررت هذهِ الوحدات الهندسية بصورة منتظمة لتملأ مساحة الشباك بأكملها.

نموذج (5)

يتألف هذا التكوين من شريطين زخرفيين عموديين إعتمدهما المزخرف كوحدتين تكراريتين لتنظيم البنية التصميمية الكلية له، والحال هنا يبين أن المزخرف إعتمد على النزعة الهندسية الواضحة في تقسيم المساحات الجزئية للتكوين الزخرفي الى أشرطة مزخرفة بزخارف هندسية ونباتية.

وما يلاحظ على طبيعة هذا التصميم الزخرفي هو الهيمنة الواضحة لبنية الخط المستقيم الذي يحدد الأشرطة الزخرفية هذا من جانب، ومن جانب أخر

هيمنة اللون الأخضر الفاتح للشريط الأول وربطهِ بعلاقة لونية مع الشريط الثاني ذي اللون الرصاصي.

وفيما يخص النظام البنائي لهذا التكوين، فيتضح أن المزخرف قد اعتمد في تشكيل أشرطته الزخرفية هذهِ على بنية التنظيم الخطي من خلال تكرار وحدات الشريط الزخرفي الواحد بطريقة متتابعة لتشغل المساحة بأكملها، وهذا ما يتضح في الشريط الزخرفي الأول ذي اللون الأخضر الفاتح الذي قُسّمت مساحته الى وحدات هندسية (مستطيلة) وهي تحتل الجزء الأكبر، و(مربعة) وهي تحتل الجزء الأصغر، ففيما يُعنى بالوحدات المستطيلة فقد ضمت بداخلها تشكيلات زخرفية، تتألف الواحدة منها من خطين متقطعين يسيران متوازيين ثم يلتقيان من جانبيهما العلوي والسفلي بنقطتين، ينطلق من كل نقطة عنصر زخرفي كأسي، وفيما يُعنى بالوحدات المربعة الصغيرة فقد شُغلت مساحتها بتشكيلة زخرفية هندسية إعتمدت على التداخل بين الخطوط الخضراء.

في حين إعتمد الشريط الزخرفي الثاني ذو اللون الرصاصي في تكوينه على الوحدات النباتية التي تؤلف تشكيلات زخرفية استطالت ممتدةً لتملأ مساحة الشريط، إذ يُلاحظ وجود لتشكيلة زخرفية نباتية تتوسط الشريط قوامها عناصر زخرفية كأسية وغصنية محكومة بعلاقات تصميمية منظمة مبنية على التجاور والتداخل فيما بين العناصر الزخرفية نُفّذت باللونين الأبيض والأخضر تناغماً مع لون الشريط الزخرفي المجاور، ويحيط بهذهِ التشكيلة الزخرفية الوسطية تشكيلتان متماثلتان تقعان على جانبيها العلوي والسفلي، إلاّ إن ظهورها في الجانب السفلي يبدو أكثر مساحة وتفصيلاً من الجانب العلوي، وعلى أية حال فان كل واحدة من هذه التشكيلتين الزخرفيتين تتألف من توازي خطين مستقيمين يتدرجان الى الداخل فتضيق مساحتهما كلما اقتربا من نقطة التقائهما التي تنتهي بعناصر زخرفية كأسية.

وبالتـالي فـأن إثـراء الجانـب التصـميمي لهـذا التكـوين الزخـرفي بوحـدات بصـرية تكراريـة يُعلـل حقيقـة أن المزخـرف الاسـلامي كـان يسـعى الى تحقيـق الاستمرارية واللانهائية في عملهِ الزخرفي، هـذا مـن جانـب، ومـن جانبٍ آخـر فإنـه كان يُقرن طبيعة التداخل بين الزخارف الهندسية والنباتية المجردة بالأثر الجمـالي المرتبط بجـوهر الفكـر الفلسـفي الضـاغط علـى طبيعـة الفنـون الزخرفيـة بشـتى أنواعها.

1. زخارف المحراب

يتألف هذا المحراب من بناء معماري عمودي مجوف، يعتمد النظام المحـوري المتماثـل عموديـاً مـن حيـث توزيـع المسـاحات المعمارية والزخرفيـة ، ويتسـم بكونـهِ يمثل شكلاً مستطيلاً يحوي في داخلـه علـى عقـد نصـف دائـري محمـول علـى زوج من الأعمدة الرخامية التي زُينّت تيجانها بكتـل مسـتطيلة حمـراء اللـون، ويحـيط بالعقـد مـن الخـارج شـريطٌ زخـرفيٌّ خطـيٌّ، خُطّـت عليـه آيـات قرآنيـة مباركـة مـن (سورة المعارج، الآية 29 -32) والتي تمثلت بقوله (تعالى) : (الاّ علـى أزواجهـم أو ماملكـت إيمـانهم فـأنهم غيـر ملـومين فمـن ابتغـى وراء ذلـك فأُولئـك هـم العـادون والـذين هـم لامانـاتهم وعهـدهم راعـون)، وقـد نُفـذت بـاللون الـذهبي علـى أرضـية حمراء، كما زُينت أطراف هذا الشريط من الأسفل بتشكيلة زخرفية تألفت مـن (ثـلاث) مقرنصـات نفـذت داخـل شـكل أخـذ هيئـة المثلـث، فيمـا فُصـلت بـين تلـك الآيات المباركة تشكيلات زخرفية نباتية وزعت على الجانب الأفقي للشريط مـن الأعلى ، وقد أخذت هيئة الدائرة في الجوانب من خلال التفاف الأغصـان بطريقـة دائرية وهيئة الزهـرة الثمانية الفصوص (المحشوة بأغصان ملتفة) في الوسط.

والى داخـل هـذا الشـريط الخطـي يقـع شـريط زخـرفي آخـر يحتضـن العقـد، قوامـه تكـرار وحـدة زخرفيـة منفـذة بـاللونين الأحمـر والأسـود بطريقـة تنظيميـة تبادلية، وقد اتبع المزخرف تنظيماً خطياً متتابعاً لملء مسـاحة الشـريط بالكامـل

من خلال توزيع هذهِ الوحدة التكرارية على أرضية بيضاء، كما نُلاحظ وجوداً لشكلٍ هندسي مربعٍ يتوسط المساحة من الأعلى .

أما المساحة المحصورة بين الشريط الزخرفي والعقد فقد شُغلت بتكرار وحدة زخرفية نباتية لشكل زهرة متعددة الأوراق صغيرة الحجم حمراء اللون من خلال توزيعها بإسلوب منظم على شبكة زخرفية بيضاء عالية الدقة.

في حين شُغلت مساحة العقد نفسه بتشكيل زخرفي تكراري، اعتمد في طبيعتهِ على تكرار وحدة زخرفية غير منتظمة تنطلق من داخل العقد لتنتشر على مساحتهِ الخارجية بطريقة شعاعية مكونة بعض العناصر الكأسية الجانبية كلما إقتربت من حافة العقد الخارجية، وقد نُفذت هذهِ التشكيلة باللونين الأسود والأحمر بالتناوب على أرضية بيضاء لتنتج عنها الأشكال نفسها.

أما باطن العقد المجوف فيتألف من (أربعة) أجزاء يفصل بينها أشرطة رفيعة، إذ يتألف (الجزء الأول) من مساحة زخرفية فسيفسائية قوامها زخرفة نباتية تتألف من آنية مزخرفة، ينطلق من فوهتها العريضة أغصان نباتية سميكة تحمل بعض الثمار والأوراق المختلفة الأحجام، وقد نُفذ هذا التكوين بالأخضر على أرضية حمراء اللون، لتعطي تناغماً مع لون العقد والشريط المحيط به. بينما يتألف (الجزء الثاني) من صف من الأقواس العمودية الرفيعة الممتدة من باطن العقد الى الخارج والمنفذة باللون الجوزي، ويفصل بين كل قوسين مساحة صغيرة تتألف من قوسين صغيرين آخرين منفذين باللون الأزرق، أما (الجزء الثالث) فيشغل مساحة هندسية مخرمة جوزية اللون تتألف من تراكب مستطيلين محاطين بإطار أبيض، بحيث يتراكب المستطيل الأصغر مساحة على المستطيل الأكبر مساحة. فيما يتألف (الجزء الرابع) من صف من الخطوط العمودية المنفذة باللون الأسود على أرضية بيضاء.

يتبين للباحثة من خلال ما تقدم أن الطبيعة الزخرفية لهذا المحراب تتشكل من أسس وقواعد هندسية تنتظم في إطار تصميمي شامل، علاوة على



الأخذ بعين النظر محاكاة المزخرف الاسلامي للطرز الفنية والجمالية السائدة في ذلك العصر، فحسبنا هنا تذكر ماآلت إليه الأنماط الفنية للطراز الفاطمي من خصائص جوهرية إعتمدت على الاهتمام بالألوان والخطوط والقواعد الزخرفية في التصاميم الجدارية والزخارف الخطية المتنوعة.

2. زخارف السقف

القوام البنائي العام لهذا التكوين مستطيل الشكل، يتوسطه شكل هندسي دائري يحتل المركز، ويظهر على هذا التكوين أنه يجمع بين الزخرفة الهندسية والنباتية، إذ تتحدد المساحة المستطيلة من الداخل بأشرطة، كان (الأول) منها عبارة عن شريط رفيع خالي من الزخرفة منفذ باللون الأخضر، وكان (الثاني) يحتل مساحة أعرض وهو هندسي التكوين، قوام زخرفته خطّان يسيران متوازيين، ثم يتداخلان مع بعضهما ويلتقيان بنقطة يحيط بها تكوين هندسي معيني، ثم يسيران متوازيين ليشغلا مساحة أُخرى وهكذا يستمر التكوين الزخرفي ليملأ المساحة بأكملها من خلال تكرار الوحدة الهندسية افقياً وعمودياً، وقد لُونّت هذه الخطوط باللون الأخضر على أرضية رصاصية اللون، ثم شريط (ثالث) رفيع أخضر اللون ينحصر بداخلهِ التكوين الزخرفي الأساسي الذي يتكون من دائرة مركزية كبيرة يُكوّن اطارها الخارجي (أربع) دوائر تحيط بها من جوانبها الأربعة (الأعلى والأسفل والأيمن والأيسر)، والى الداخل يظهر شريط ثاني أخضر اللون أعرض مساحة من الشريط الأول يضم بداخله تكويناً زخرفياً مختلطاً هندسياً ونباتياً إعتمد على تقاطع (أربع) مستطيلات بصورة عمودية وافقية ومائلة مما شكّل بناءً هندسياً معينياً صغيراً احتل المركز تتوسطهُ نجمة ثُمانّية الرؤوس صفراء اللون محددة بإطار رصاصي رفيع، هذا من جانب، ومن جانبٍ اخر فقد مُلئت جميع المساحات الهندسية المتشكلّة من جراء تقاطع المستطيلات بحشوات زخرفية نباتية قوامها أغصان

ملتفة بطريقة حلزونية مكونةً تشكيلات زخرفية متنوعة تكررت بصورة منظمة.

أما المساحة المحصورة بين الاطارات الخارجية المستطيلة والدائرة المركزية فقد شُغلت بحشوات زخرفية تناظرت على جانبي الدائرة المؤلفة من مجموعة من الأغصان المتداخلة والمتشابكة التي كونت قلباً زخرفياً يتصل بالدوائر الصغيرة المحيطة بالدائرة المركزية الكبيرة من جانبيها الأيمن والأيسر، ويتفرع من هذا القلب الزخرفي أغصانٌ أُخر تحمل أوراقاً وعناصر نصف كأسية ملأت المساحة برمتها، وقد نُفّذت هذهِ التكوينات باللون الأخضر على أرضية رصاصية اللون تناغماً مع البنية اللونية للأخضر والرصاصي التي شَغلت بقية أجزاء التكوين.

ومن خلال ما تقدم يتضح للباحثة أن هذا التكوين الفني الزخرفي قد صُمم وفقاً للنظام المحوري المتماثل عمودياً وأفقياً من خلال تساوي المساحات الزخرفية بألوانها وأشكالها وعناصرها على محوري التناظر العمودي والافقي.

3.زخارف القبة

هذه القبة عبارة عن تكوين معماري دائري يحيط به من الخارج شكل هندسي ثماني الاضلاع، ويشغل مركز القبة من الداخل طبق نجمي ذا (16) رأساً، تتفرع منه أشكال هندسية سداسية الأضلاع على هيئة أشعة تشغل مساحات صغيرة بيضاء اللون، ويتفرع من كل شكل من هذه الأشكال السداسية خط ينطلق ويلتقي مع الخط المنبعث من الشكل السداسي المجاور مكوناً شكلاً هندسياً أشبه بالمعين، وهذهِ الأشكال المعينية المتكونة تنتهي بدورها بعناصر كأسية متماثلة وزعت بطريقة دائرية، ويعلو كل من هذهِ العناصر الكأسية، عناصر كأسية أُخر صغيرة الحجم تتوج العناصر الكأسية الأولى، وينطلق من هذهِ العناصر إشعاعات خطية إعتمدت التنظيم الزخرفي المركزي الشعاعي، وقد نُفّذت باللون الأصفر على أرضية زرقاء اللون هيمنت على التكوين الدائري للقبة بأكمله، وتنتهي تلك الإشعاعات الخطية من الأسفل

بتكوين زخرفي نباتي قوامه أشكال كأسية محشوة بأغصان ونتوءات نباتية ملتفة تتفرع من الجانبين الى الخارج لتلتقي مع الأغصان المجاورة مكوّنة تشكيلاً زخرفياً كأسياً يعلوه عنصر زخرفي كأسي آخر أصغر حجماً.

وما يلاحظ على هذهِ القبة إنها تجمع بين البساطة وجمالية التصميم، فعلى الرغم من أنها تخلو من التفصيلات الزخرفية الدقيقة التي تشغل المساحة بأكملها في القباب الأُخر، إلاّ إنها إمتازت بجمالية تصميمها من خلال هيمنة اللون الأزرق على بنية التكوين لما له من دلالات روحية وجوهرية تتعلق بلون السماء وامتداداتها اللانهائية، هذا من جانب، ومن جانب آخر فقد اتبع المزخرف في تنفيذه تنظيماً شعاعياً من خلال وجود بؤرة مركزية تتفرع عنها مجموعة من الإشعاعات وهذا بدوره له دلالة روحية وجوهرية لدى المزخرف المسلم من خلال فهمه لحقيقة أن هناك قوة مركزية تسيطر على الكون، وان ما موجود في الكون هو مظهر من مظاهرها وأثر من آثارها.

4. زخارف النوافذ

يتألف هذا التكوين الزخرفي من (ثلاث) نوافذ زجاجية متجاورة أخذت شكلاً مقوساً، تنحصر داخل مستطيل أفقي، ويحيط بكل نافذة إطار أسود محدد بخطين ذو لون أبيض يلتف بشكل دائري من أعلى القوس حول الإطار الخارجي للمستطيل الأفقي الحاوي لتلك النوافذ، بينما شُغلت المساحات العليا المحيطة بالأقواس بحشوات زخرفية نباتية غصنية مجردة تفرّعت وتداخلت بطريقة معينة لتؤلف اشكالاً زخرفية متنوعة.

أما النوافذ الزجاجية فقد زُينّت بطريقة التلوين المباشر على الزجاج من خلال إدخال عناصر هندسية وتوظيفها لعمل تشكيلات زخرفية ملأت المساحات الزجاجية للنوافذ الثلاث، من خلال إعتماد المزخرف على الطبيعة الجمالية للتضاد اللوني بين الألوان الغامقة والفاتحة، وإعتماده أيضاً على التكرار الزخرفي المتماثل بين النافذة الأولى والثالثة، فكلاهما نسخة مكررة عن الأخر،

إذ تحتوي النسخة الواحدة على نزعة زخرفية هندسية واضحة من خلال إحاطة النافذة من الداخل بشريط زخرفي يتألف من توازي خطين ملونين باللون الأصفر يضمان بداخلهما مساحات بيضاء ثم التقائهما بنقطة من خلال إنكسار مسارهما الى الداخل ثم ينطلقان ليسيرا بطريقة مقوسة تتلائم مع قوس النافذة من الأعلى ثم يسيران بصورة عمودية أُخرى، ويقع الى داخل هذا الشريط شريطٌ اخر ازرق اللون يضم بداخله صفاً عمودياً من المعينات الحمراء على أرضية بيضاء.

أما النافذة الوسطية فقد حُددت من الداخل بشريط أحمر اللون يقع الى داخله شريط آخر أزرق اللون مقسم الى أجزاء مستطيلة والى داخله شريط ثالث رفيع أصفر اللون يحوي بداخله على تشكيلة هندسية تتألف من صف من المعينات المضغوطة الحمراء يتوسطها مساحات دائرية صغيرة ملونة بالبرتقالي والأبيض، وتتفرع من خلف تلك المعينات وعلى الجانبين معينات صغيرة أُخر متماثلة لُونّت باللون الأبيض، وقد نُفذت هذه التشكيلة الهندسية على أرضية ملونة باللون النيلي الغامق. ويتوج هذه التشكيلية من الأعلى تشكيلة هندسية أُخرى تتألف من صف مكون من (خمسة) مثلثات مقوسة نيلية اللون تضم بداخلها (أربعة) أشكال هندسية معينية متجاورة صفراء اللون تحيط بنصف دائرة حمراء اللون. وتستند النوافذ المزخرفة الثلاث من الأسفل على شريط زخرفي بسيط يتألف من تداخل شريطين مكونين شكلاً دائرياً في الوسط يضم بداخله نجمة سُداسية الرؤوس ناتجة من تراكب مثلثين.

يتضح للباحثة مما تقدم أن هذا التشكيل الزخرفي يجمع بين التناغم اللوني الحاصل بين الألوان الأساسية (الأحمر والأصفر والأزرق) والتضاد اللوني بين الالوان الغامقة والفاتحة والتي تشترك جميعاً في تكوين البناء العام لهذا التصميم، كما يعتمد على توظيف العناصر التصميمية الزخرفية في الصور المعمارية لتحقيق البعدين الجمالي والوظيفي على وفق نظام زخرفي متماثل محورياً تحقق في كل نافذة من النوافذ الثلاث.

نموذج (6)

يتالف المدخل من بناء معماري مستطيل الشكل يتوسطه عقد مدبب مفتوح يؤدي الى حرم المسجد الداخلي ويقع على جانبي العقد منارتا المسجد، وفي أعلاه يظهر الجزء العلوي من القبة.

وفيما يخص التكوين الزخرفي العام لهذه الكتلة المعمارية فيبدو إنه يجمع بين الزخارف الهندسية والنباتية والخطية والتي نُفذت على وفق نظام محوري متماثل عمودياً، من خلال توزيع المساحات الزخرفية بطريقة متماثلة ومتناظرة على جانبي العقد من الأعلى إلى الأسفل، وما يُلاحظ هنا أن هذا العقد مُحاط من الخارج بإطار زخرفي خطي لمجموعة من الآيات القرآنية المباركة المنفذة باللون الأبيض على أرضية زرقاء اللون، والى داخل هذا الشريط يوجد شريط هندسي آخر مؤلف من تكرار وحدتين هندسيتين مربعة ومستطيلة، كما يُلاحظ وجود لشريط زخرفي خطي يعلو العقد محدد بإطار أزرق اللون خُطّت عليه آيات قرآنية مباركة نُفذت باللون الأحمر على أرضية زرقاء اللون.

أما المساحة المحيطة بالعقد من الأعلى فقد زُينت بحشوة زخرفية نباتية قوامها أغصان ملتفة بطريقة حلزونية مكونة أشكالاً زخرفية متنوعة تماثلت على جانبي العقد، نُفذت باللون الأبيض على أرضية زرقاء اللون، مع ملاحظة وجود مساحتين زخرفيتين معينيتين ذات لون أصفر على جانبي العقد أيضاً.

كما جمع البناء الزخرفي للمئذنتين المتماثلتين بين الزخارف (الخطية والنباتية والهندسية)، إذ يُلاحظ على الجزء العلوي من المئذنة وجود لزخارف نباتية كأسية موزعة على أرضية زخرفية نباتية دقيقة شَغلت مساحة قبة المئذنة والجزء الاسطواني الذي تستند عليه، كما يُلاحظ وجود لصف من المقرنصات المعمارية التي تحيط بحوض المئذنة الدائري والتي تنتهي نهاياتها مع بدن المئذنة، فيما نرى أن بدن المئذنة محاط بشريطين زخرفيين خطيين من أعلاه وأسفله، إشتمل الشريط (الأول) وهو الأصغر مساحةً على كتابة لآيات قرآنية مباركة

خُطّت بشكل دائري حول بدن المئذنة باللون الأحمر على أرضية زرقاء، واشتمل الشريط (الثاني) الذي يحيط بقاعدة المئذنة والذي إحتل مساحة أكبر من مساحة الشريط الأول على عبارة (لااله الا الله) نُفذت باللون الأحمر على أرضية زرقاء. أما المساحة المحصورة بين الشريطين الزخرفيين العلوي والسفلي من بدن المئذنة فقد زُينّت بأشكال هندسية تكررت بشكل عمودي وأفقي على محيط المئذنة الدائري والتي نُفذت باللون الأزرق على أرضية بيضاء.

1. زخارف الاواوين

أ. يتألف هذا الايوان الكبير من بناء معماري مستطيل الشكل يضم بداخله عقداً مدبباً، وما يلفت النظر في هذه الكتلة المعمارية إنها تشهد تكثيفاً بصرياً من خلال الإثراء الزخرفي الواضح الذي شغل المساحة المعمارية للإيوان بالكامل من الداخل والخارج بالزخارف المتنوعة (الخطية والنباتية والهندسية)، المصممة على وفق نظام محوري متماثل عمودياً.

ويحيط بهذا الإيوان من أطرافه الخارجية شريط زخرفي كتابي خُطّت عليه آيات مباركة من القران الكريم المنفذة باللون الأبيض على أرضية خضراء، ويستند هذا الشريط من جانبيه الأيمن والأيسر السفليين على مساحتين مستطيلتين متماثلتين مكسوتين بالزخارف الهندسية الدقيقة، والى داخل هذا الشريط يوجد شريط زخرفي ثاني أعرض مساحةً زُيّن بزخارف متنوعة، إذ انطوى جزئه العلوي الأفقي على زخارف خطية قُسّمت إلى مساحتين جانبيتين خُطّ عليها لفظ الجلالة (الله)، ومساحة وسطية محصورة بين المساحتين المذكورتين، خُطّت عليها آيات مباركة من القرآن الكريم باللون الأصفر على أرضية سوداء، أما جزئي الشريط العموديين فقد جاءا متماثلين على جانبي العقد، ويحتوي كل جزء منهما على تقسيمات هندسية مستطيلة ومربعة وزعت بالتناوب، وشُغلت جميعها بزخارف متنوعة، إذ إحتوى المستطيل الأول العلوي على تشكيل مقوس في داخله مُزيّن بزخارف نباتية دقيقة، والى الأسفل تظهر مساحة مربعة خُطّ عليها إسم

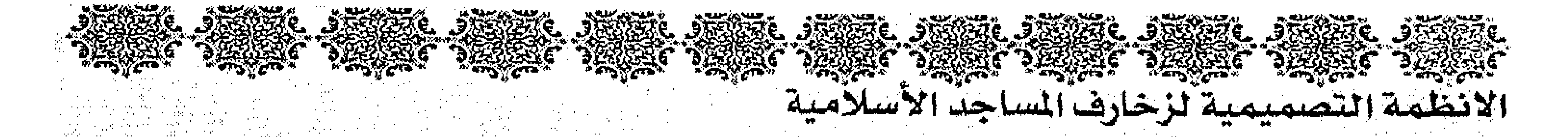


(محمد)، ثم مساحة مستطيلة أُخرى ضمّت بداخلها تشكيلاً مقوساً مماثلاً للأول ومزيناً بزخارف نباتية، إلا إنها تختلف عن زخارف القوس الأول، ثم مساحة مربعة خُطّ بداخلها إسم (علي)، وأخيراً مساحة مستطيلة تحيط بقوس داخلي زُيِّنت مساحته بزخارف نباتية أيضاً إلاّ أنها مختلفة عن زخارف القوسين السابقين.

كما يحيط شريط زخرفي ثالث بحافة العقد من الداخل إستند على مساحتين مستطيلتين من الأسفل مماثلة للمساحتين المستطيلتين التي إستند عليهما الشريط الزخرفي الأول خُطّت على هذا الشريط آيات مباركة من القرآن الكريم نُفذت باللون الأبيض.

أما المساحة المحيطة بجانبي العقد من الأعلى فقد حُددت بإطار زخرفي أزرق اللون إتبع المصمم في تنفيذه تنظيماً خطياً من خلال تكرار وحدة زخرفية بيضاء صغيرة بصورة متتابعة، فيما شُغلت تلك المساحات من الداخل بحشوة زخرفية نباتية تماثلت على الجانبين الأيمن والأيسر، قوامها عنصر كأسي كبير الحجم أبيض اللون إعتمد المزخرف في تنفيذه على النزعة التجريدية التي تقترب من الشكل الهندسي، مزود بعنصرين كأسيين صغيرين أحدهما في الأعلى منفذ باللون الوردي الفاتح والثاني في الأسفل منفذ باللون الأزرق، وقد نُفّذ هذا التشكيل الزخرفي الكأسي على أرضية عبارة عن مجموعة من الأغصان الملتفة بطريقة حلزونية مكونةً أشكالاً مختلفة محشوة بأزهار صغيرة ملأت المساحات بأكملها.

كما يُلاحظ أن باطن الايوان قد زُيِّن بزخارف متنوعة شغلت جميع المساحات، وما يلفت النظر فيه هو وجود لمساحة مقوسه تشبه القبة شُغلت بأشكال هندسية مختلفة، مثلثة ومربعة ومعينية تحيط بشكل هندسي آخر سداسي الأضلاع أكبر حجماً من الأشكال الهندسية الأُخر، والى الأسفل من هذه المساحات المقوسة يوجد صف من المستطيلات العمودية التي إحتوت في بعض



منها على شكل مقوس بداخلها ، وقد شُغلت جميع المساحات بزخارف نباتية وهندسية دقيقة.

ومن خلال ما تقدم يتضح للباحثة أن الدلالات البصرية والتشكيلية لزخارف هذا الايوان قد تنوعت تنوعاً واضحاً من خلال ملاحظة التفصيل الدقيق لمحتويات النظام التصميمي فيه وما أفرزته المعالجات التقنية والبنائية من تشكيلات هندسية تحتضن بداخلها تشكيلات زخرفية نباتية تعتمد على القوة والتماسك والدقة بين مكوناتها ، وهذا ما أفضى بالوقت ذاته إلى طرح مفهوم الجمال الهندسي المتمخض عن طروحات البنية الفكرية والفلسفية لجماليات الفن الإسلامي عموماً والزخرفة منه على وجه الخصوص.

ب.الايوان الغربي

يتألف هذا الإيوان شأنه شأن الإيوان الشمالي من بناء معماري مستطيل الشكل يضم بداخله قوساً مدبباً ، الاّ انه أقل تجويفاً وذو زخارف متنوعة إختلفت الى حدٍ ما عن زخارف الإيوان الأول (الشمالي). إذ أُحيط هذا الإيوان بشريط زخرفي لم يظهر منه سوى جزئه الأفقي العلوي والذي يتألف من عنصر زخرفي رباعي الفصوص يتوسط الشريط ويتوزع على جانبيه عناصر زخرفية أُخر بصورة متقابلة قوامها عناصر كأسية محددة بإطار أزرق اللون.

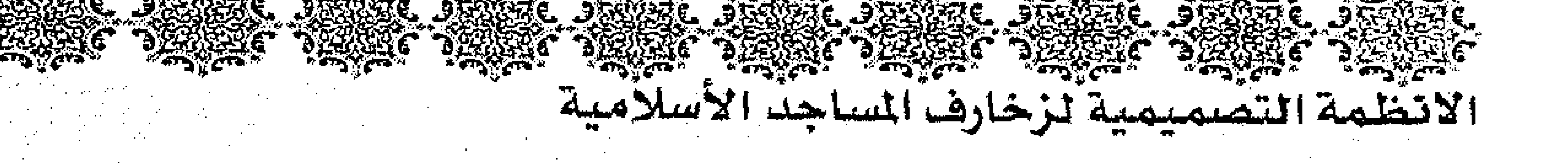
أما المساحة المحيطة بالعقد من الأعلى فقد حُددت بشريط زخرفي نباتي دقيق يقوم على تكرار وحدة زخرفية تتألف من زهرة بسيطة ثلاثية الفصوص، حمراء اللون، صغيرة الحجم، يتفرع منها ورقتان منحنيتان لُوّنتا بحشوات زخرفية نباتية ، تقوم على وجود وحدة زخرفية نباتية على شكل زهرة صفراء يتفرع من جانبيها غصنان محمّلان بعناصر نصف كأسية شغلت المساحة بالكامل مما عزز من خاصية ملء الفراغ التي شّكلت جانباً مهماً في نتاجات الفن الإسلامي.

كما يُلاحظ وجود لثلاثة أشرطة زخرفية رفيعة تحيط بالعقد من الداخل أحدهما مزخرف بزخارف نباتية دقيقة ، والآخر خالي من الزخرفة ، والثالث



هندسي قائم على تكرار وحدة هندسية معينية صغيرة نُفذت باللون الأصفر على أرضية نيلية اللون، أما باطن العقد فقد زُيّن بزخارف مختلطة هندسية وخطية ونباتية، إلا إنَّ النوع الأكثر هيمنة هو الزخرفة الهندسية الواضحة في التشكيلات الهندسية التي شغلت المساحة من حيث وجود نجمة ثُمانّية تحتل الجزء العلوي من باطن العقد والى الأسفل منها وعلى الجانبين الأيمن والأيسر تظهر تشكيلات هندسية أُخر تتكون من توازي خطين وإلتقائهما من الجانبين مما يؤدي الى تكوين أشكال هندسية سداسية الأضلاع عمودية تتقاطع مع نفس الأشكال أفقياً، فينتج من تقاطعهما شكل مربع يحتل المركز، محشو بزخارف قوامها شكل هندسي ثُماني الأضلاع تتوسطة نجمة ثُمانية الرؤوس، تحتضن بدورها زهرة صغيرة ثُمانية الأضلاع وتتفرع من هذه النجمة خطوط هندسية تكوّن أشكالاً سداسية صغيرة تمتد الى خارج الشكل الثماني المحيط بها.

والى الأسفل من هاتين التشكيلتين المتقاطعتين تظهر نفس التشكيلة مع اختلاف بسيط يتمثل بأختلاف الحشوة التي تُزيّن المربعين المركزيين إذ يُلاحظ على كل منهما إنه مؤلف من(أربع) زهرات بسيطة متماثلة رباعية الأوراق موزعة على وفق نظام تربيعي ومنفذة باللون الأزرق على أرضية مؤلفة من حشوة زخرفية دقيقة التفاصيل، هذا من جانب ومن جانب آخر فقد امتازت هاتان التشكيلتان بعدم إكتمال جزئيهما (الأيسر) في التشكيلة الأولى، و (الأيمن) في التشكيلة الثانية نتيجة لشغل المساحة الواقعة بين التشكيلتين ببناء عمودي مستطيل الشكل يتألف من جزئين، (الأول) وهو العلوي ويتألف من شريط زخرفي خطي، خُطّت عليه (سورة النصر) والتي تمثلت بقولهِ (تعالى) { بسم الله الرحمن الرحيم _ إذا جاء نصر الله والفتح ورأ يت الناس يدخلون في دين الله أفواجاً فسبح بحمد ربك وأستغفره انه كان تواباً _ صدق الله العلي العظيم }، باللون الأبيض على أرضية سوداء اللون ويتألف (الثاني) من عقد مدبب مزخرف تحيط به تشكيلة زخرفية من الأعلى مبنية على مجموعة من الأغصان والأزهار والأوراق والعناصر



النصف كأسية، وكلها نُفذت بأسلوب دقيق بألوان متجانسة مع ملاحظة وجود عنصرين دائريين على الجانبين محاطين باللون الأحمر ومحشوين بحشوة زخرفية خضراء اللون تتوسطها زهرة بسيطة حمراء.

أما العقد نفسه فهو عبارة عن مجموعة من الأشرطة الزخرفية ، الشريط الخارجي مزين بخطوط مستقيمة ومنفذة باللون الأصفر، والى داخله شريط آخر مزخرف بزخارف نباتية مبنية على مجموعة من الأزهار الصغيرة المتعددة الألوان، ثم شريط آخر مؤلف من مجموعة من الأشكال النجمية المتتابعة على حشوة زخرفية شبكية، وقد نُفذت هذه الأشكال باللونين الأسود في الأسفل، والأزرق في الأعلى ، والى داخل هذا الشريط تكونت مساحة زخرفية مقوسة شُغلت بزخرفة نباتية مؤلفة من مجموعة من الأغصان الملتفة والتي نُفذت باللون الأبيض على أرضية زرقاء.

ومما هو جدير بالذكر أن المساحات والتشكيلات الزخرفية التي شغلت باطن العقد نفذت على أرضية صفراء اللون مزوّدة بزخارف خطية بطريقة هندسية لبعض الأسماء المباركة مثل : (ياالله)، (يامحمد)، (ياعلي) مع ملاحظة التداخل الحروفي الحاصل بين حروف هذه الكلمات التي نفذت باللون الأزرق تناغماً مع المساحات اللونية الزرقاء الموزعة في ثنايا هذا التكوين الذي بناه المزخرف وفقاً للنظام الزخرفي المتماثل عمودياً.

2. زخارف المحراب

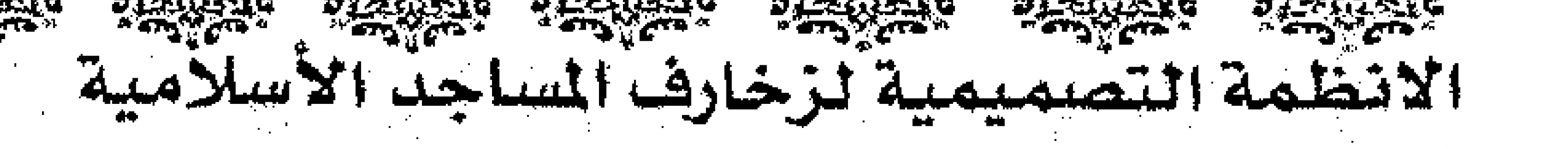
يقع محراب مسجد جوهر شاد ضمن حنية معمارية كبيرة أشبه بالايوان، مزّيّنة من الأعلى بزخارف معمارية إحتلت مساحة واسعة حُددت ببناء قوسي مدبب من الأعلى ، اذ زُينّت المساحة العلوية من هذه الحنية بصف من الخطوط المستقيمة على هيئةٍ شعاعية ممتدة الى الأسفل فيما زُينّت المساحات المحصورة بين تلك الخطوط بأشكال دائرية مختلفة الألوان تضيق كلما إقتربت من مركز الحنية العلوية، والى الأسفل من هذه المساحات الزخرفية يُلاحظ وجود لزخارف



معمارية واسعة تمثلت بصفوف من المقرنصات التي نُفذت بأسلوب هندسي عالي الدقة، بحيث أخذ كل مقرنص شكل المحراب الصغير المُزين من الداخل بمجموعة من المحاريب الأصغر حجماً، مما كونت تلك الحنيات المتراكمة تشكيلات هندسية تشبه خلايا النحل.

وتنتهي تلك المقرنصات مع بداية البناء المعماري للمحراب والذي يقع ضمن بناء عمودي مستطيل الشكل، يتحدد بشريطين زخرفيين خطيين لمجموعة من الآيات القرآنية التي خُطّت باللون الأبيض على أرضية زرقاء في الشريط الاول، وباللون الأسود على أرضية ذهبية في الشريط الثاني، وتضم هذه الأشرطة في داخلها بناءً مجوّفاً على هيئةٍ مقوسة مدببة من الأعلى مما كوّن مساحة زخرفية أحاطت بهذا القوس من الأعلى تمثلت بوجود وحدة نباتية صفراء اللون تقع على جانبي المساحة، تفرعت منها مجموعة من الوحدات النباتية الدقيقة التي شَغلت المساحة برمتها، والتي لُونّت بالأزرق تناغماً مع البنية اللونية للأزرق في الأجزاء الأُخر للمحراب، كما يلاحظ وجود لتشكيل زخرفي يُتوّج المحراب من الأعلى، إعتمد على تكرار وحدة هندسية بصورة متماسة مما كوّن شريطاً زخرفياً أخذ هيئة التاج.

اما باطن المحراب (الجزء المجوف)، فينقسم الى مساحتين، المساحة الاولى، تنقسم الى جزئين، (الجزء الأول) يتألف من مجموعة من الخطوط العمودية المنطلقة من بؤرة مركزية، والتي نُفذت بأسلوب الحفر الغائر، أما (الجزء الثاني) فيتألف من صفين من الحنيات المجوفة أخذت شكل المحراب الصغير، وقد إنتهت المساحة الأولى ذات اللون الأزرق بشريط زخرفي نباتي، تليه المساحة الثانية من باطن المحراب والتي تتألف من صف من الخطوط المستقيمة العمودية المنفذة باللون الأزرق على أرضية ذهبية اللون، فيما عدا الجزء الأيسر من هذه المساحة، والذي مثّل تكويناً معمارياً أبيض اللون يشبه المحراب الصغير،



مما أعطى ايحاءً بأن زخارف هذا المحراب قد نُفذت باسلوب النظام المحوري غير المتماثل.

أن هنالك تغايراً معمارياً واضحاً بين محراب هذا المسجد والمحاريب الأُخر التي تم ذكرها في عينة البحث، اذ نُلاحظ أن صورة المحراب الزخرفية هذه كانت قد إرتبطت إرتباطاً جمالياً وثيق الصلة بالزخارف المعمارية المتمثلة بالمقرنصات التي تعلو المحراب، فهذه العلاقة بين كلا المساحتين الزخرفيتين تُفضي الى طرح مفهوم مثالي من خلال الطبيعة الزخرفية الخاصة بهذا المكان والتي جاءت تعبيراً عن أُطر روحية إتصالية مع القيم والمباديء العليا، فالمحراب له قدسيته المعروفة لدى المسلمين، وهذا ما دفع بالمزخرف الاسلامي الى توطيد فكرة الاتصال البصري بين العالم المادي والعالم الروحي من خلال حلقة الاتصال المكانية والتي تتمثل بالمحراب.

3. زخارف القبة

مثّلت هذه القبة تكويناً معمارياً دائرياً مقام على مجموعة من الأقواس المدببة، إعتمدت في بنائها الزخرفي على النظام البؤري (الشعاعي والدائري) بالوقت نفسه، اذ يلاحظ وجود لبؤرة مركزية تتوسط الشكل الدائري وهي عبارة عن دائرة يحيط بها صف من التشكيلات المسننة مكونة ما يشبه النجمة المتعددة الرؤوس، وقد تفرعت منها (ثماني) وحدات نباتية ورقية متماثلة توزعت حولها بشكل شعاعي، ويحيط بهذه الوحدات من الخارج شريط زخرفي قوامه وحدة هندسية بسيطة وزّعت حولها بشكل دائري، كما تكرر وجود هذا الشريط الزخرفي مرتين مع وجود مساحات فاصلة بين تلك الأشرطة إعتمدت على تكرار وحدات هندسية إختلفت من شريط زخرفي الى آخر، إذ يلاحظ على المساحة المحصورة بين الشريط الأول (الداخلي) والثاني أنها إعتمدت على تكرار وحدة زخرفية بيضوية تتوسطها زهرة بسيطة رباعية الفصوص إمتدت بشكل دائري لتشغل المساحة بأكملها، كما شُغلت المساحة المحيطة بين الشريط الثاني



والثالث بتشكيل زخرفي قائم على تكرار وحدة زخرفية لوزية الشكل تتوسطها زهرة بسيطة ثُمانّية الفصوص، وقد إمتدت هذه الوحدة الزخرفية وتكررت على وفق تنظيم دائري على طول المساحة المخصصة لها ، فيما يُلاحظ على المساحة المحصورة بين الشريط الثالث والشريط الخطي المحيط برقبة القبة ، أنها زُينّت بتكرار وحدة زخرفية نباتية كأسية أخذت طابعاً تجريدياً هندسياً ، ويُجاور هذا الشريط الزخرفي من الأسفل شريطٌ خطيٌ دائري يحيط برقبة القبة خُطّت عليه آيات مباركة من القرآن الكريم، وما يُلاحظ على البناء الزخرفي لهذه القبة انه نُفذ بألوان محدودة تمثلت باللون الجوزي الذي زين الوحدات والعناصر الزخرفية التكرارية على أرضية صفراء اللون.

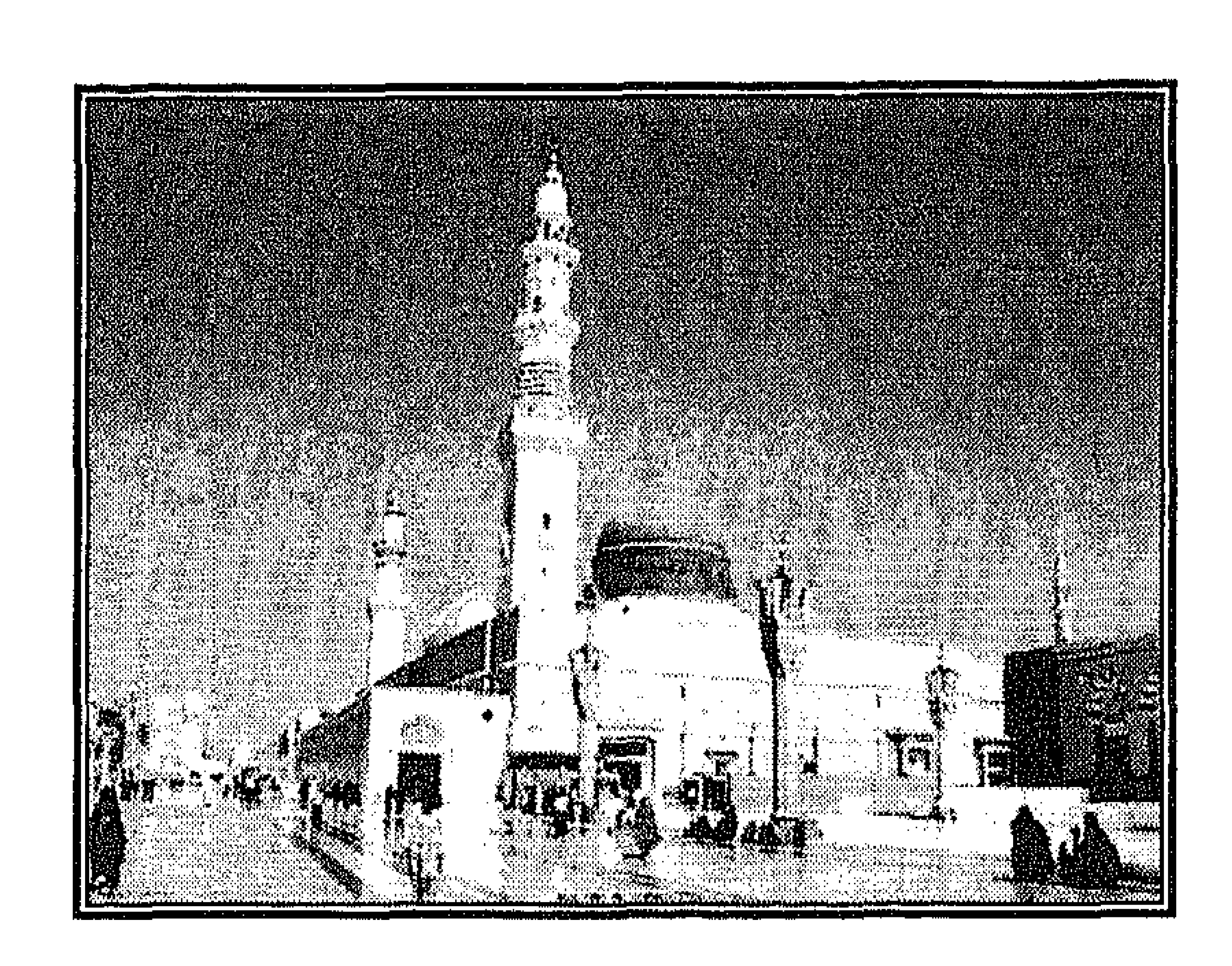


نماذج تحليل

عينة البحث

نماذج تحليل عينة البحث

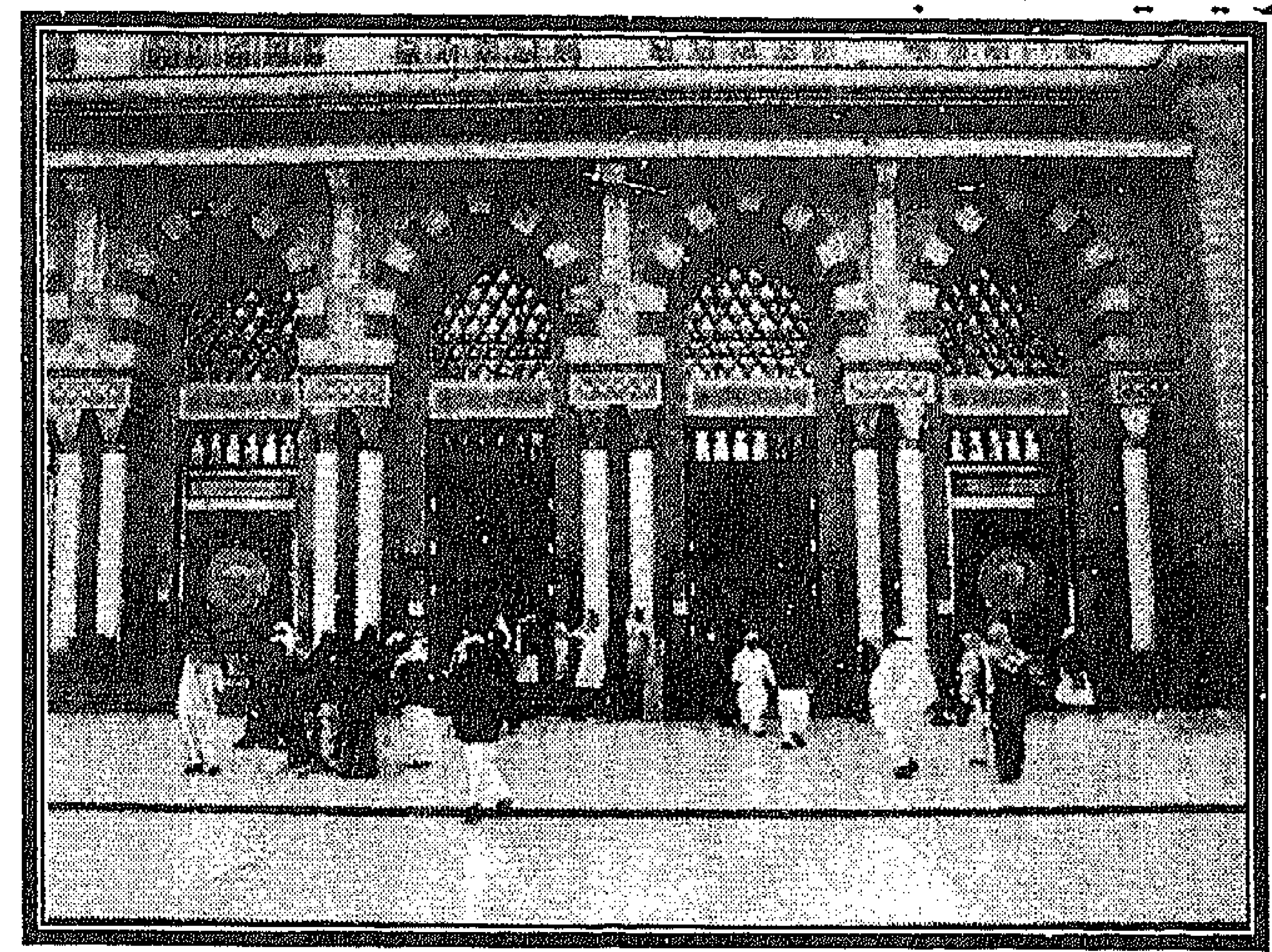
نموذج (1) :



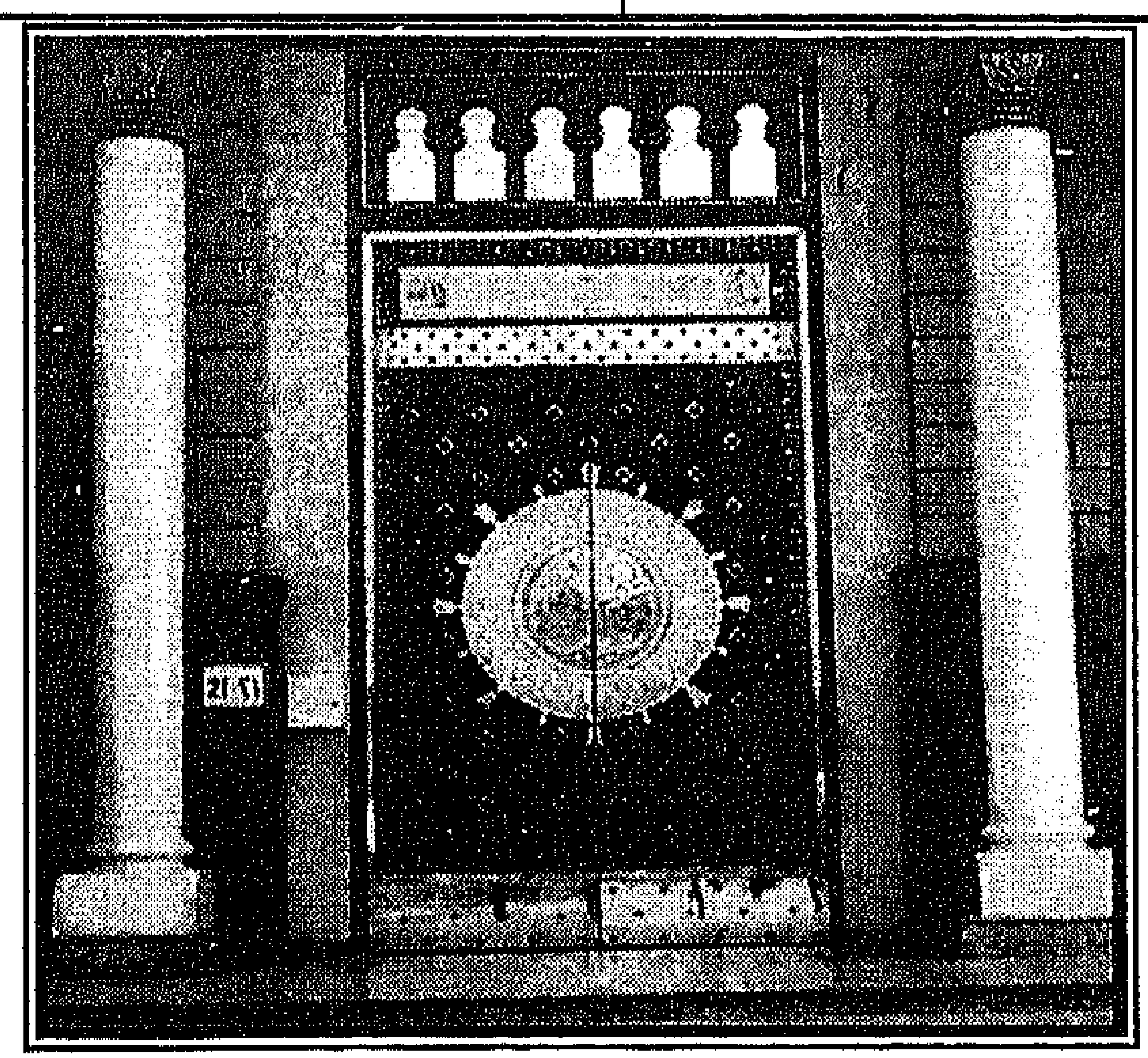
اسم المسجد	المسجد النبوي بهيئته الحالية
تاريخ أول إنشاء للمسجد	1هـ/ 622م
الموقع	السعودية
ابرز عناصره المعمارية الزخرفية	الأبواب - المحراب - المنبر - قبر النبي (صلى الله عليه واله وسلم) - القبة

1. زخارف الأبواب

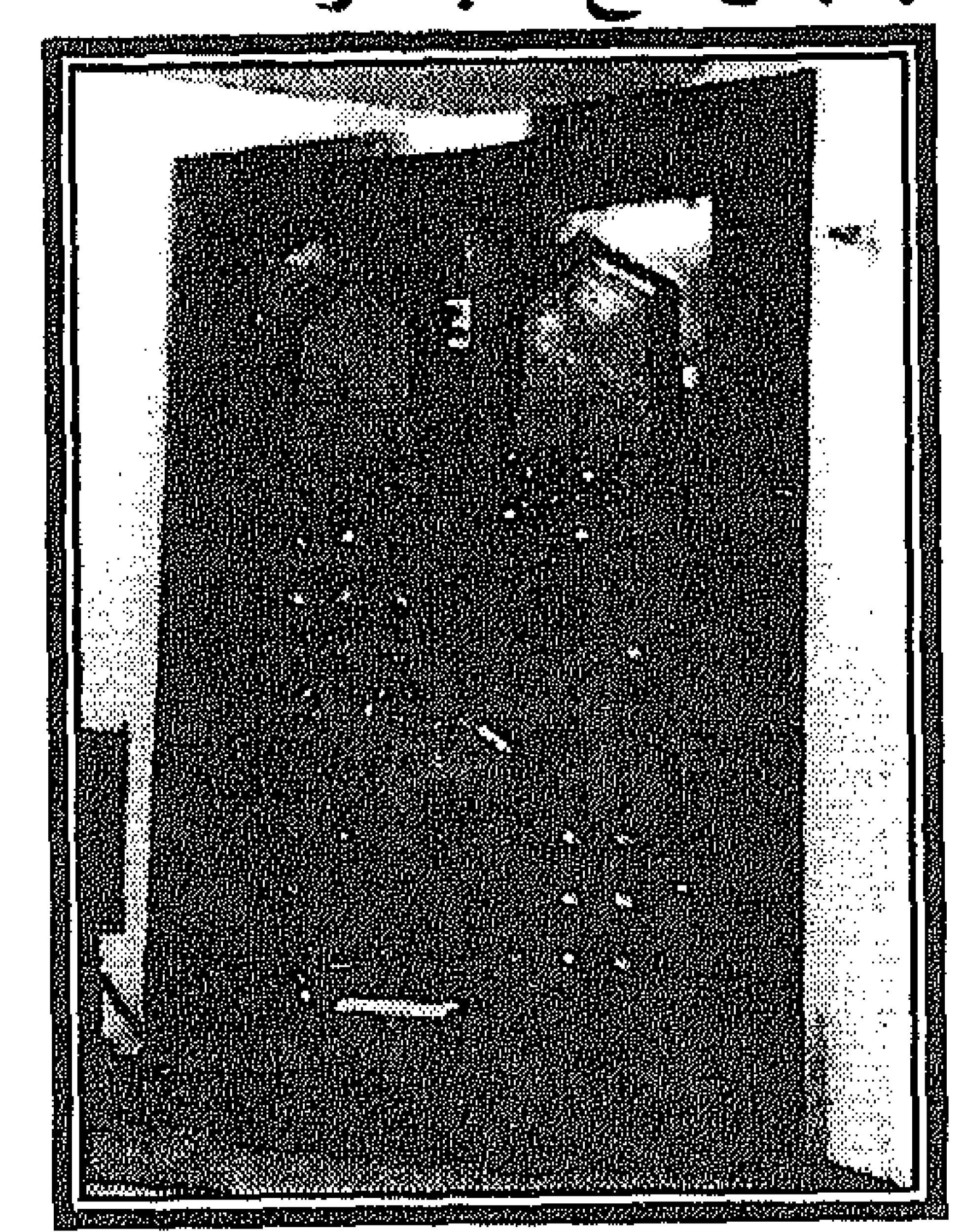
أ. الأبواب الرئيسية للمسجد



الموقع	في واجهة الابواب الرئيسية
نوع البناء الزخرفي	عمودي
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	خشب ومعدن



ب. باب وضع الجنازة



الموقع	في واجهة باب وضع الجنازة
نوع البناء الزخرفي	عمودي
نوع الزخرفة	هندسية
الخامة	خشب ومعدن

2. زخارف المحراب



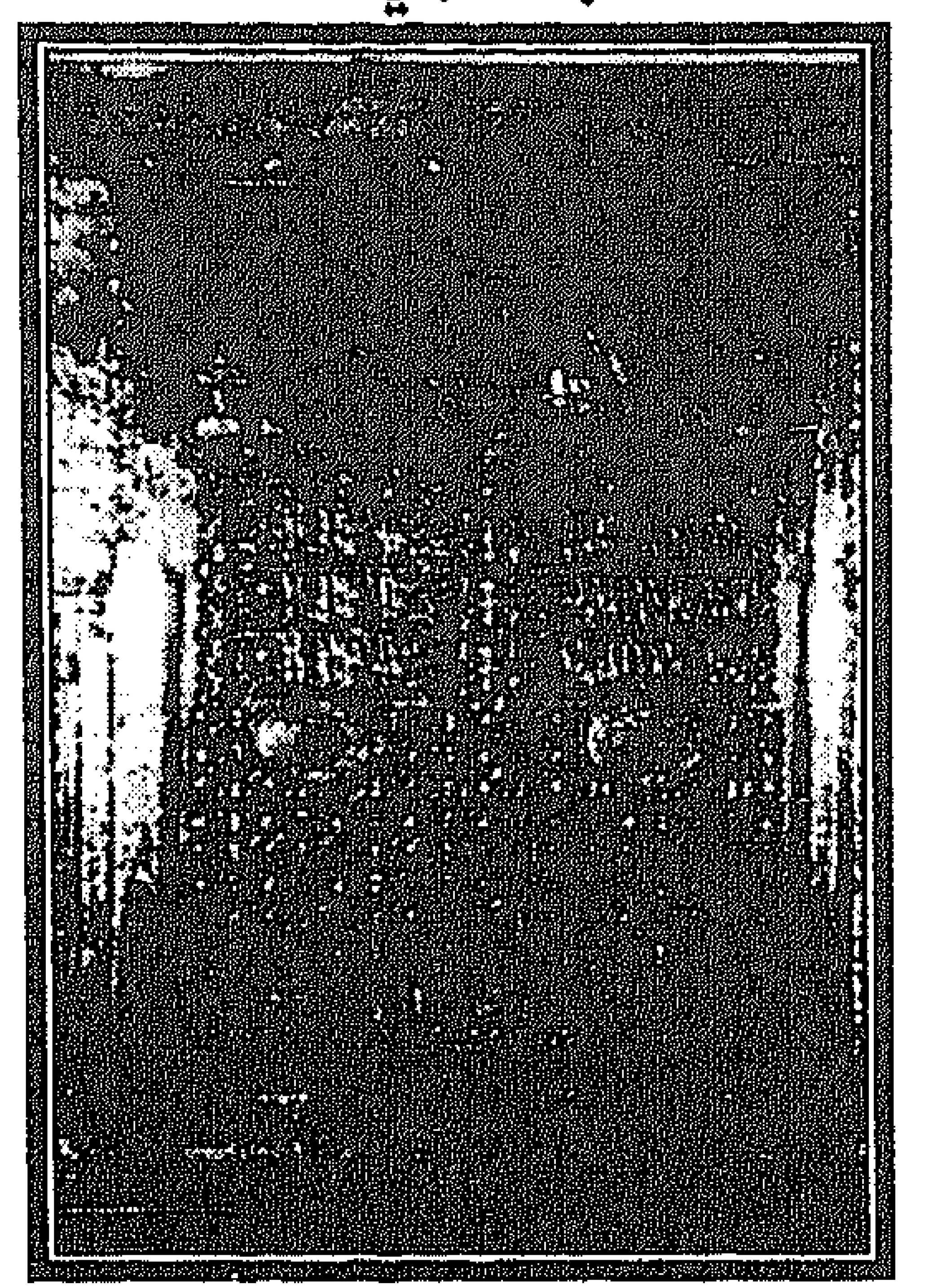
الموقع	على واجهة المحراب في جدار القبلة
نوع البناء الزخرفي	عمودي
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	رخام

3. زخارف المنبر النبوي

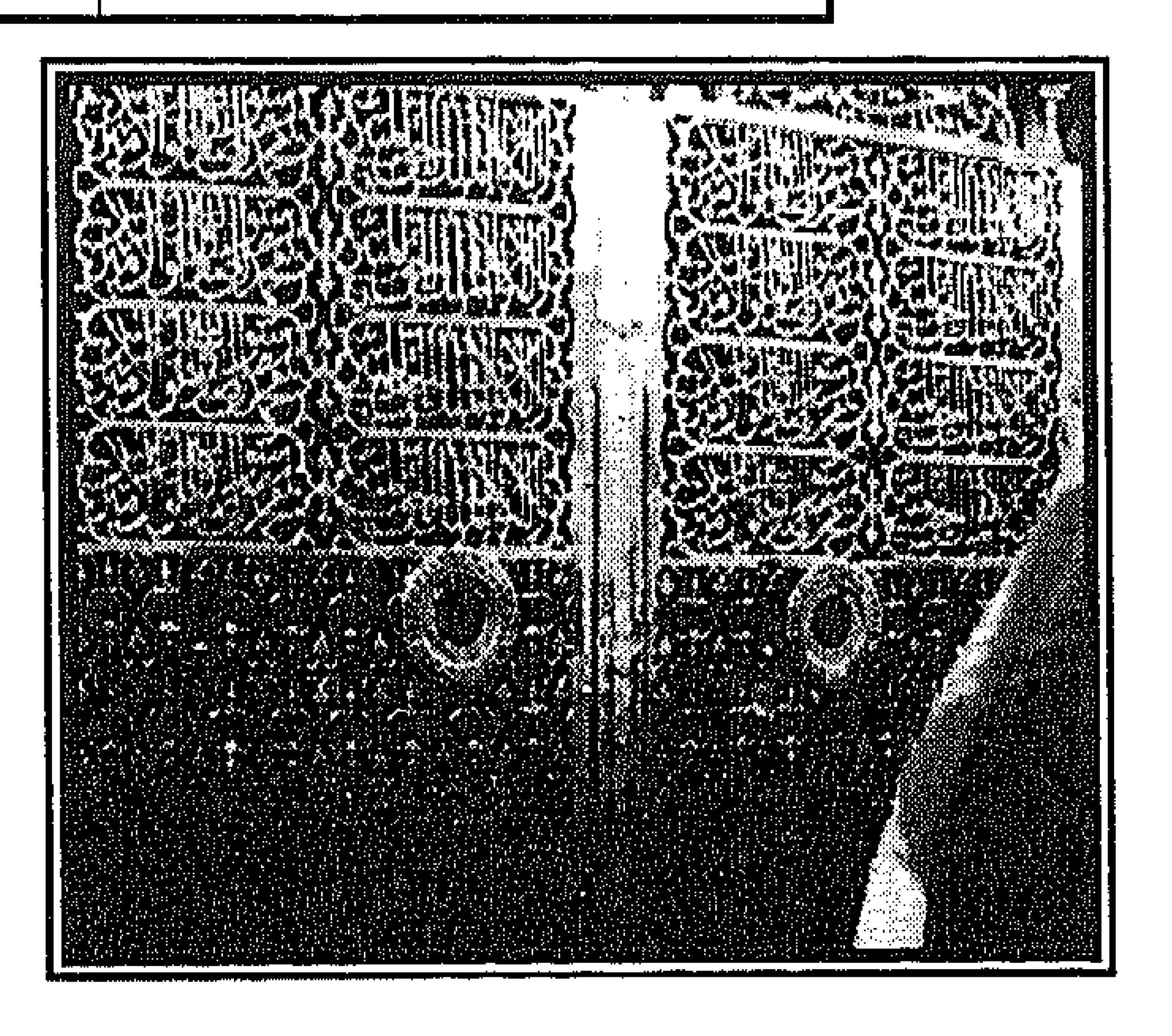


الموقع	على أجزاء المنبر
نوع البناء الزخرفي	عمودي
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	رخام وخشب ومعدن

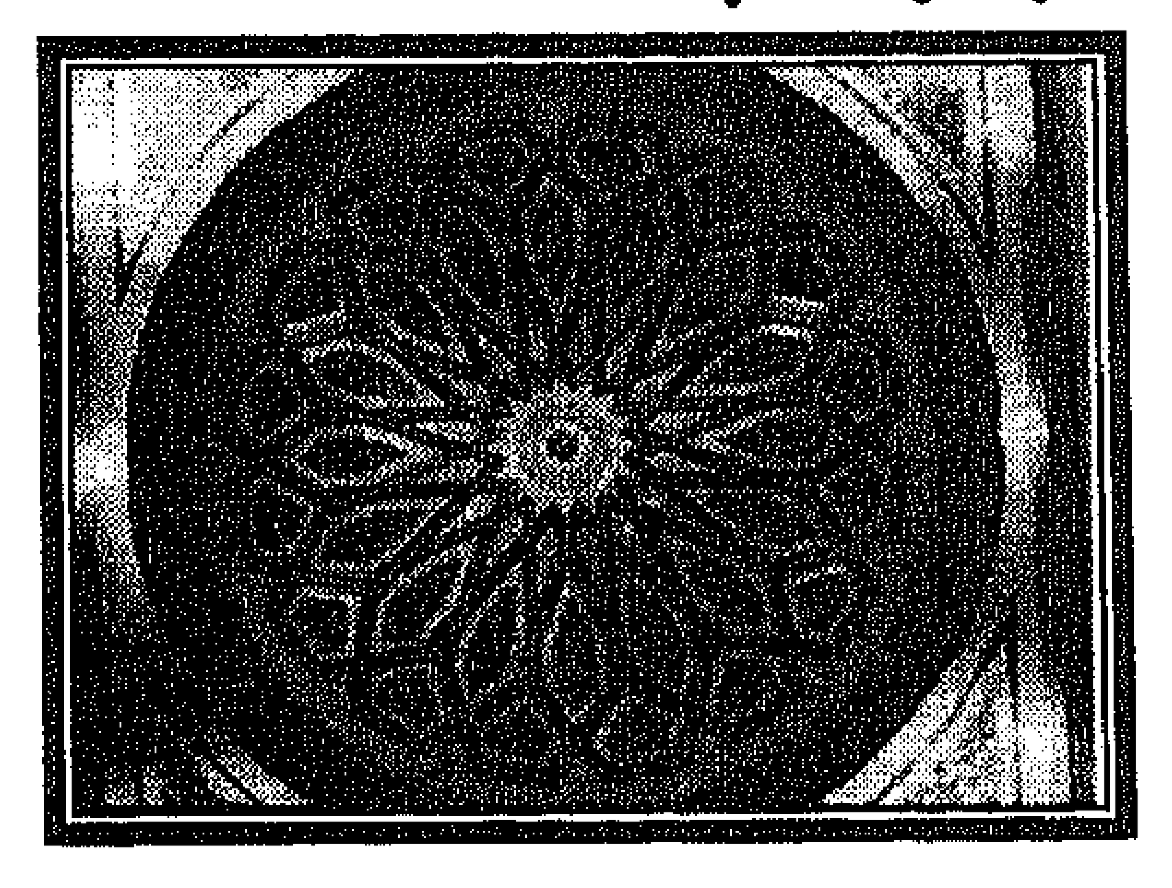
4. **زخارف قبر النبي محمد (صلى الله عليه وآله وسلم)**



الموقع	على شباك القبر
نوع البناء الزخرفي	عمودي
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	معدن

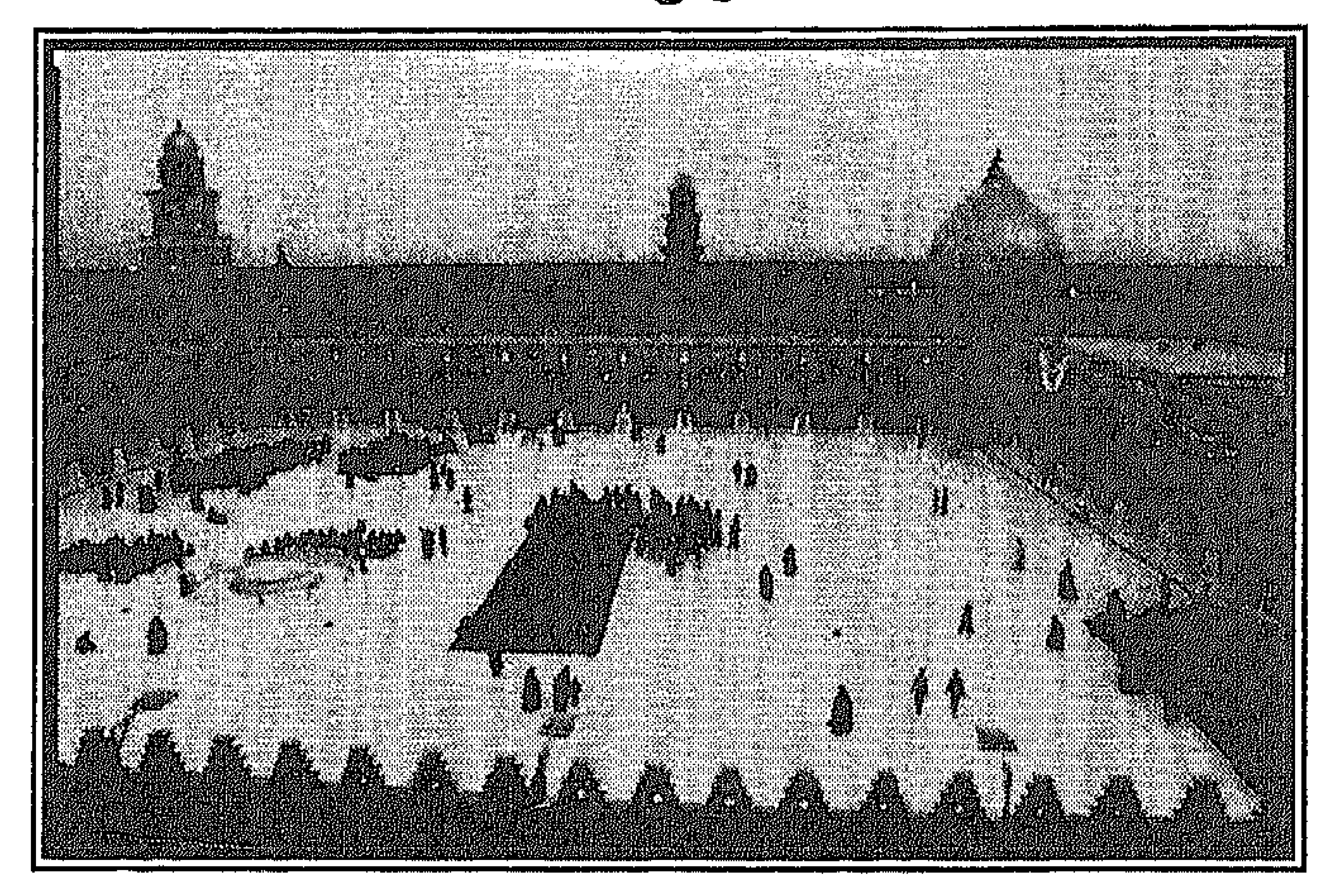


5. **زخارف القبة :**



الموقع	في جدار القبة الداخلي
نوع البناء الزخرفي	دائري
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	حجر

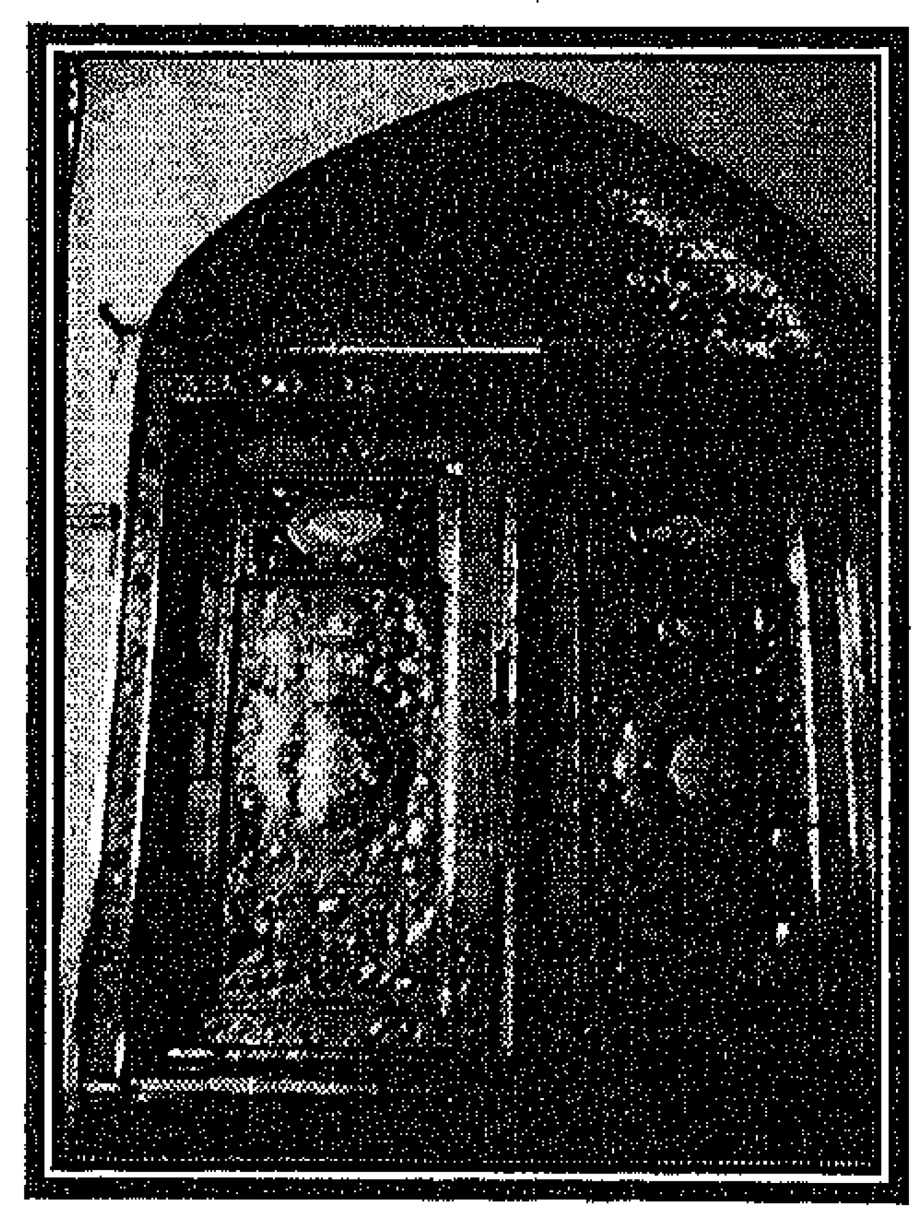
نموذج (2)



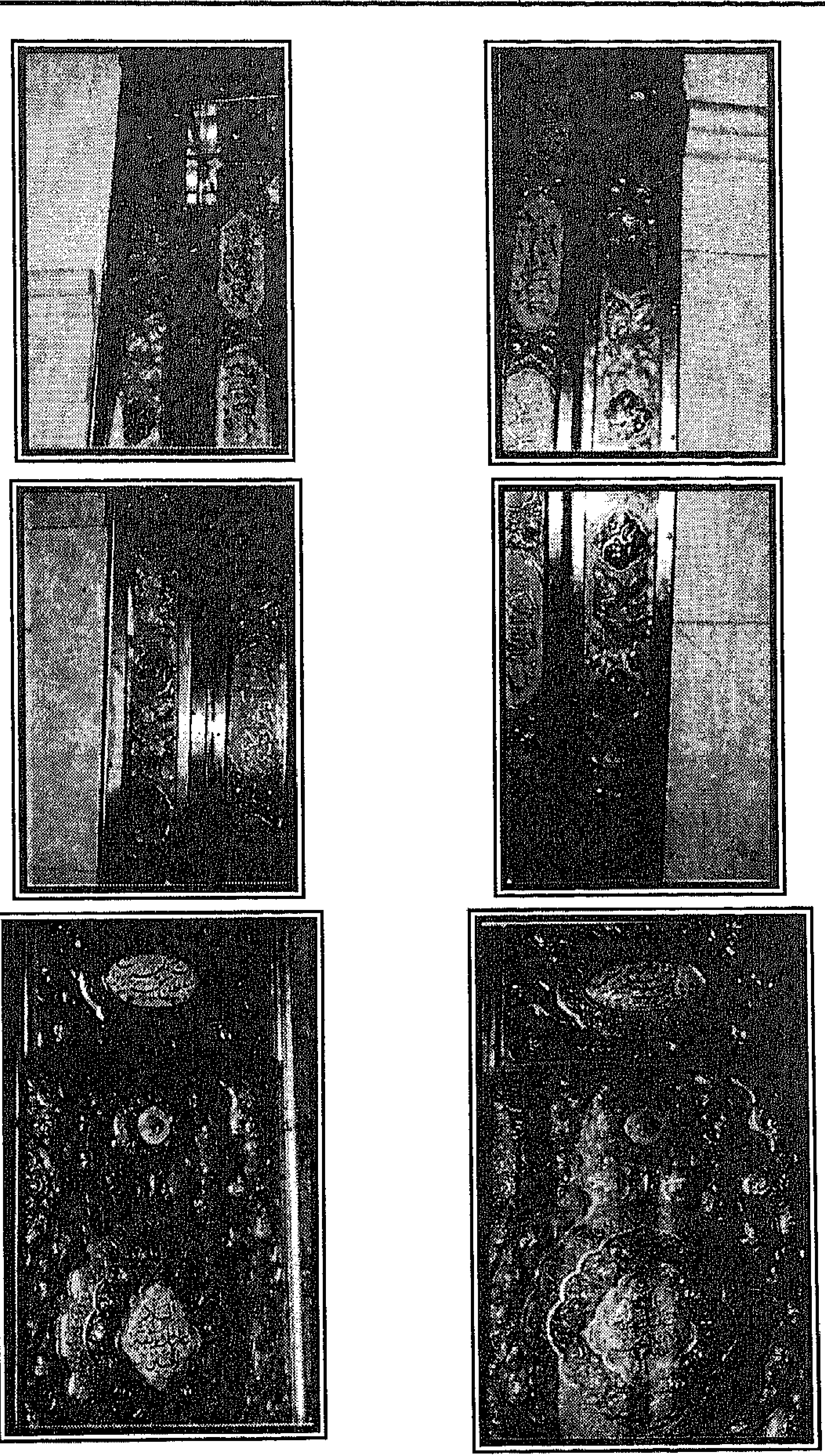
اسم المسجد	مسجد الكوفة بهيئته الحالية
تاريخ أول إنشاء للمسجد	17هـ / 638م
الموقع	العراق
أبرز عناصره المعمارية الزخرفية	الأبواب - المحراب - المآذن - النوافذ

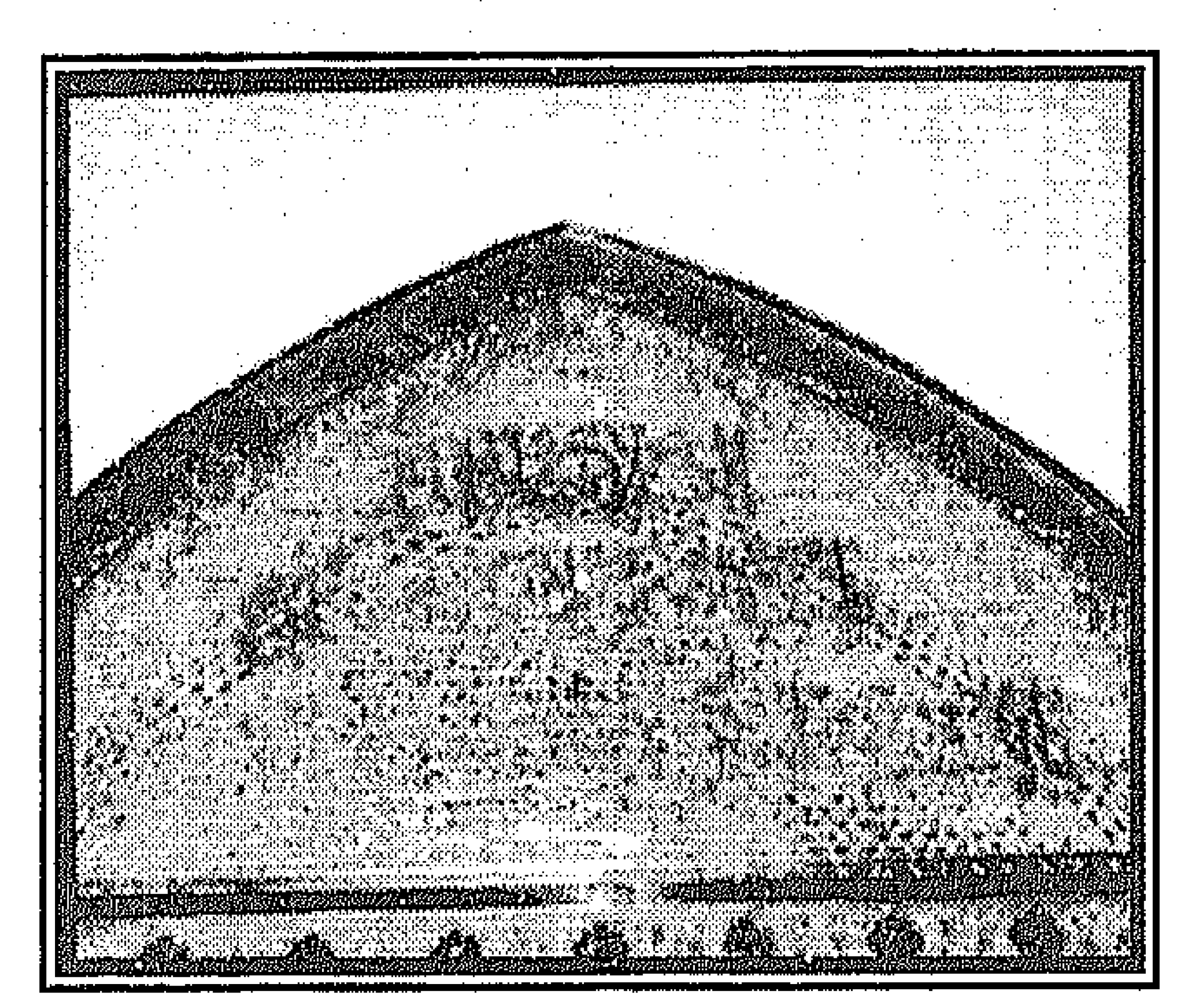
1. زخارف الابواب

أ. باب مسلم بن عقيل (عليه السلام)

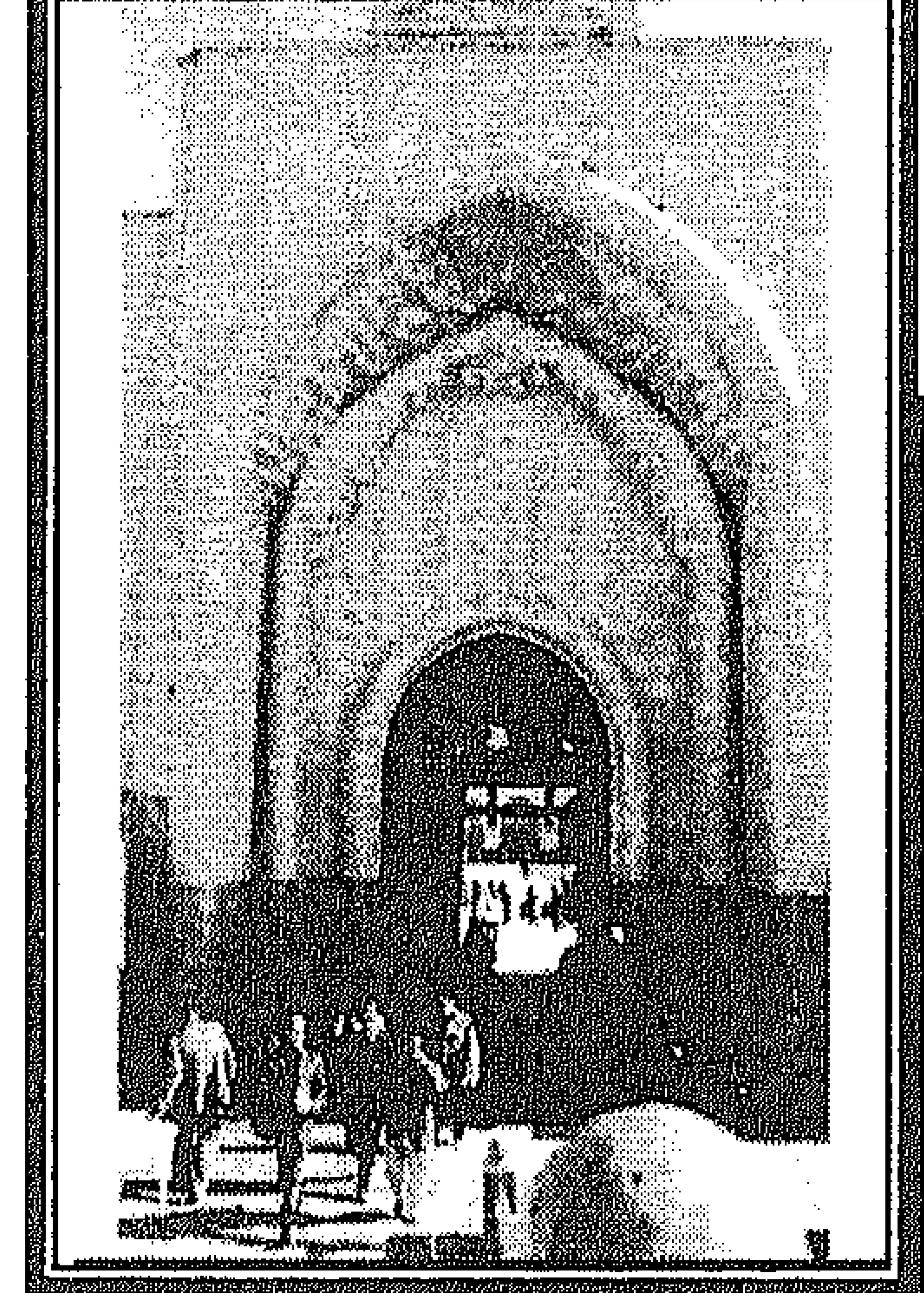


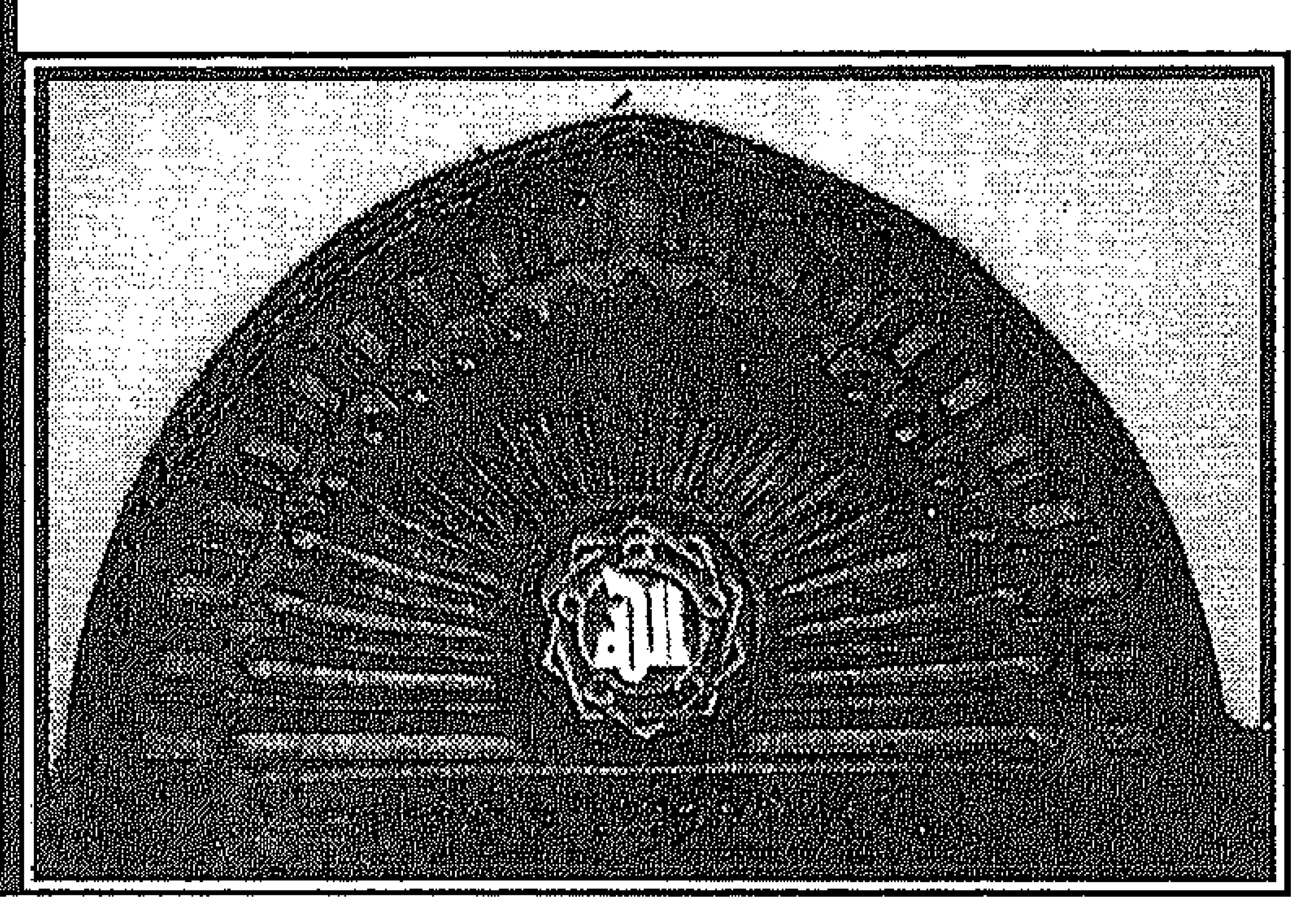
الموقع	على واجهة باب مسلم بن عقيل (ع)
نوع البناء الزخرفي	عمودي
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	معدن (ذهب)



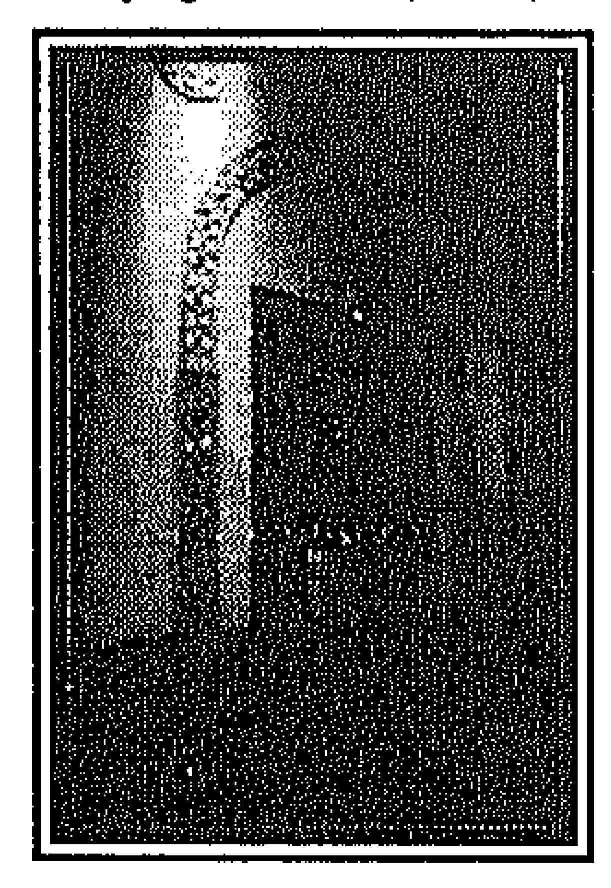


الموقع	على واجهة باب الثعبان
نوع البناء الزخرفي	عمودي
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	جص وخشب

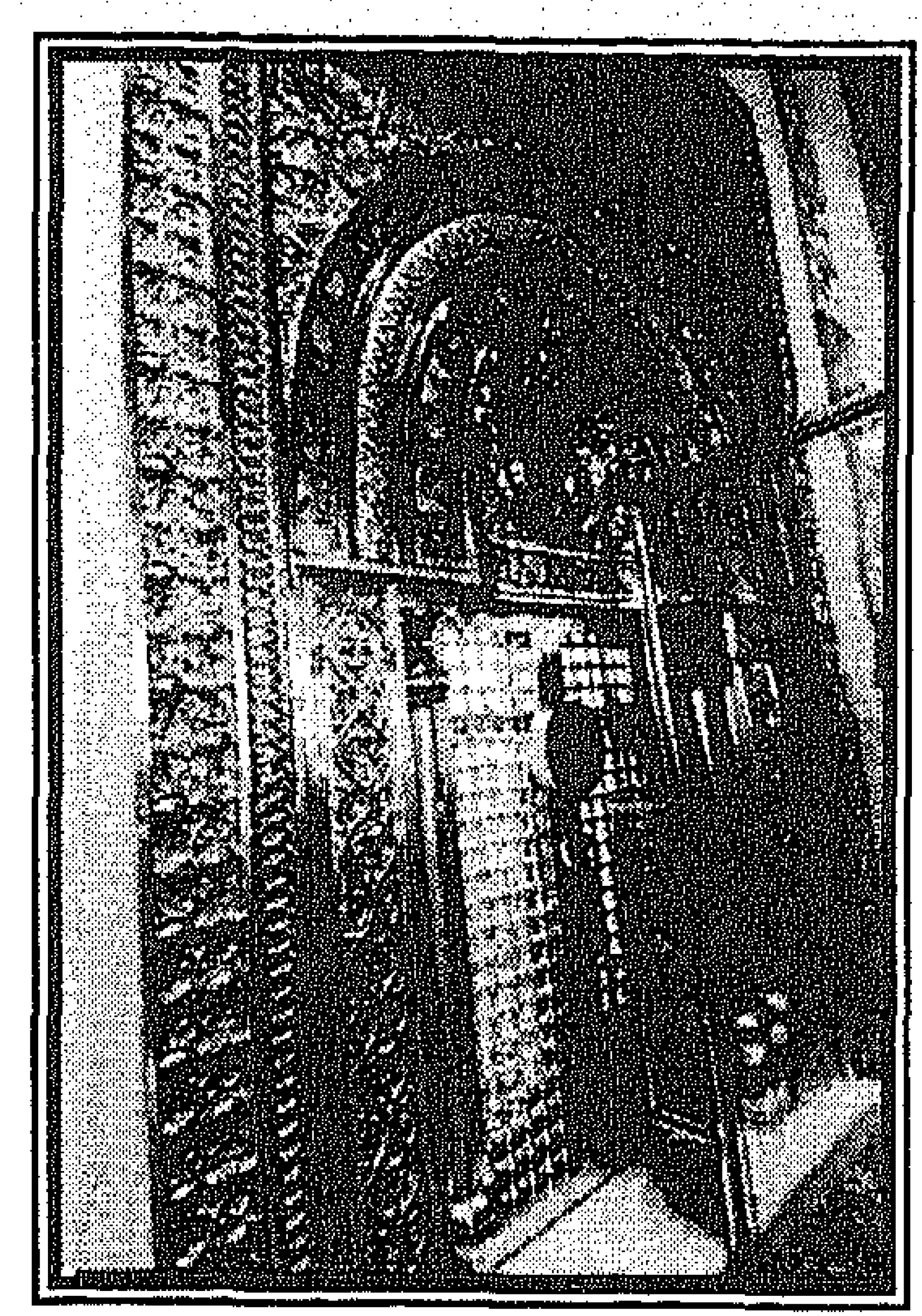
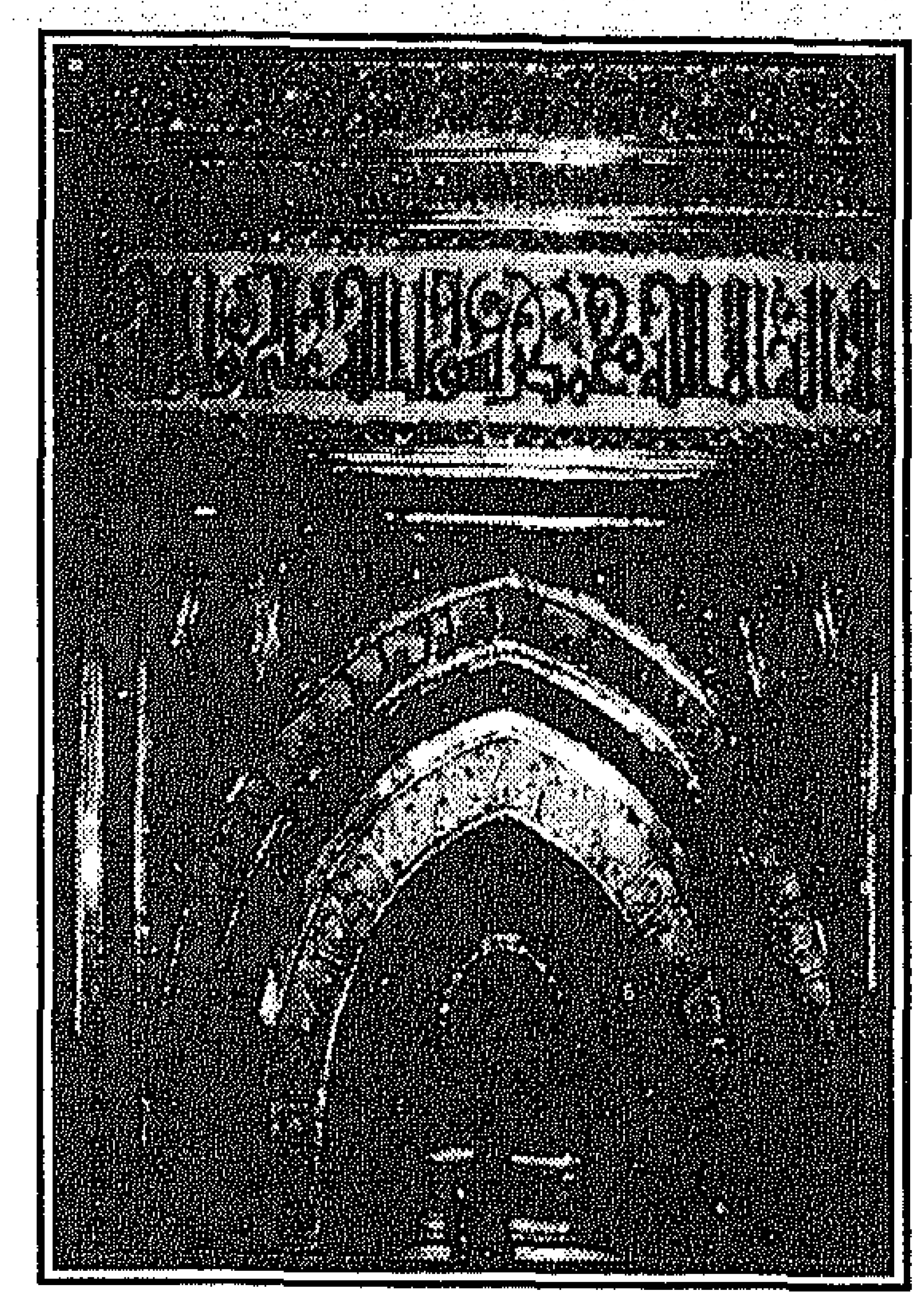


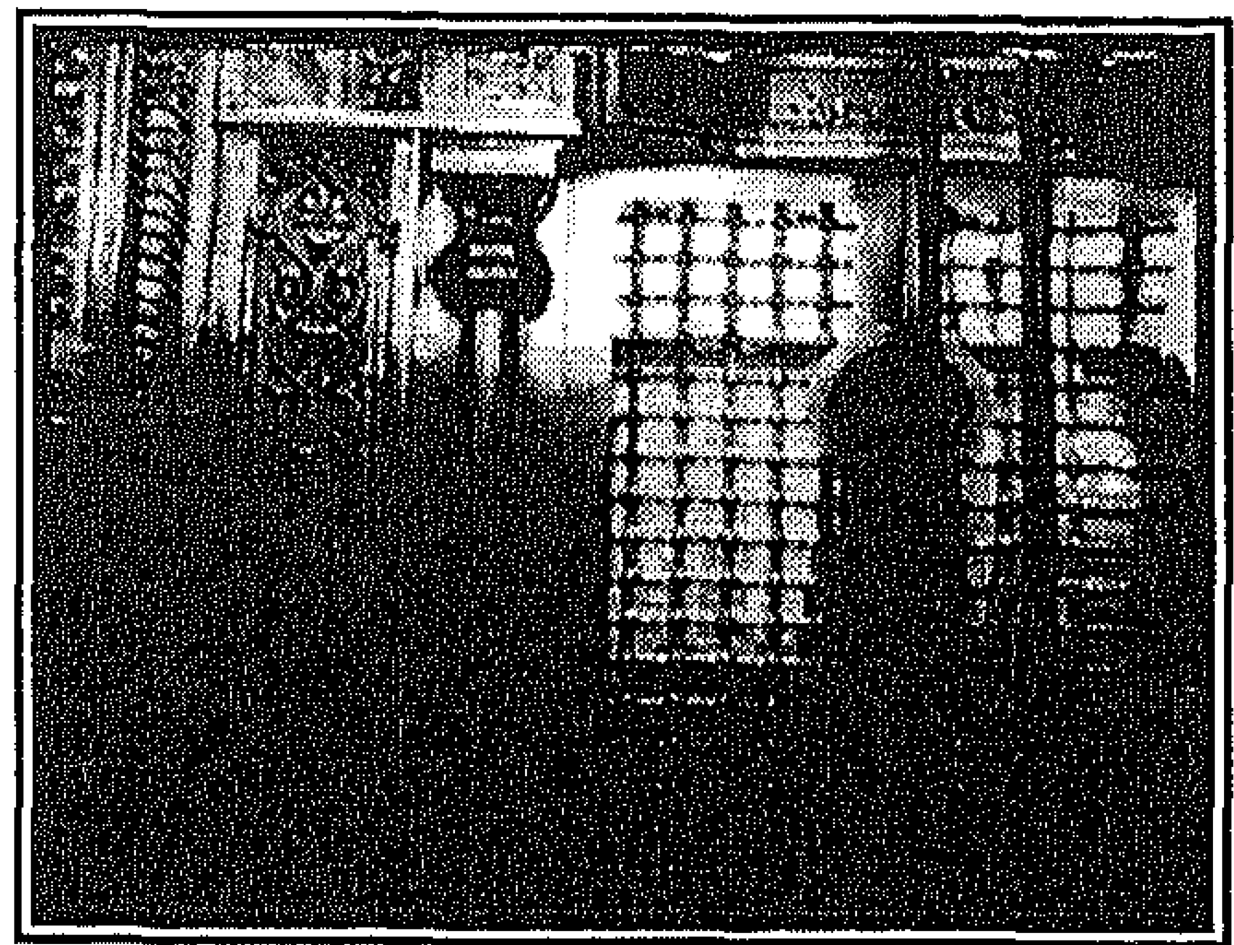
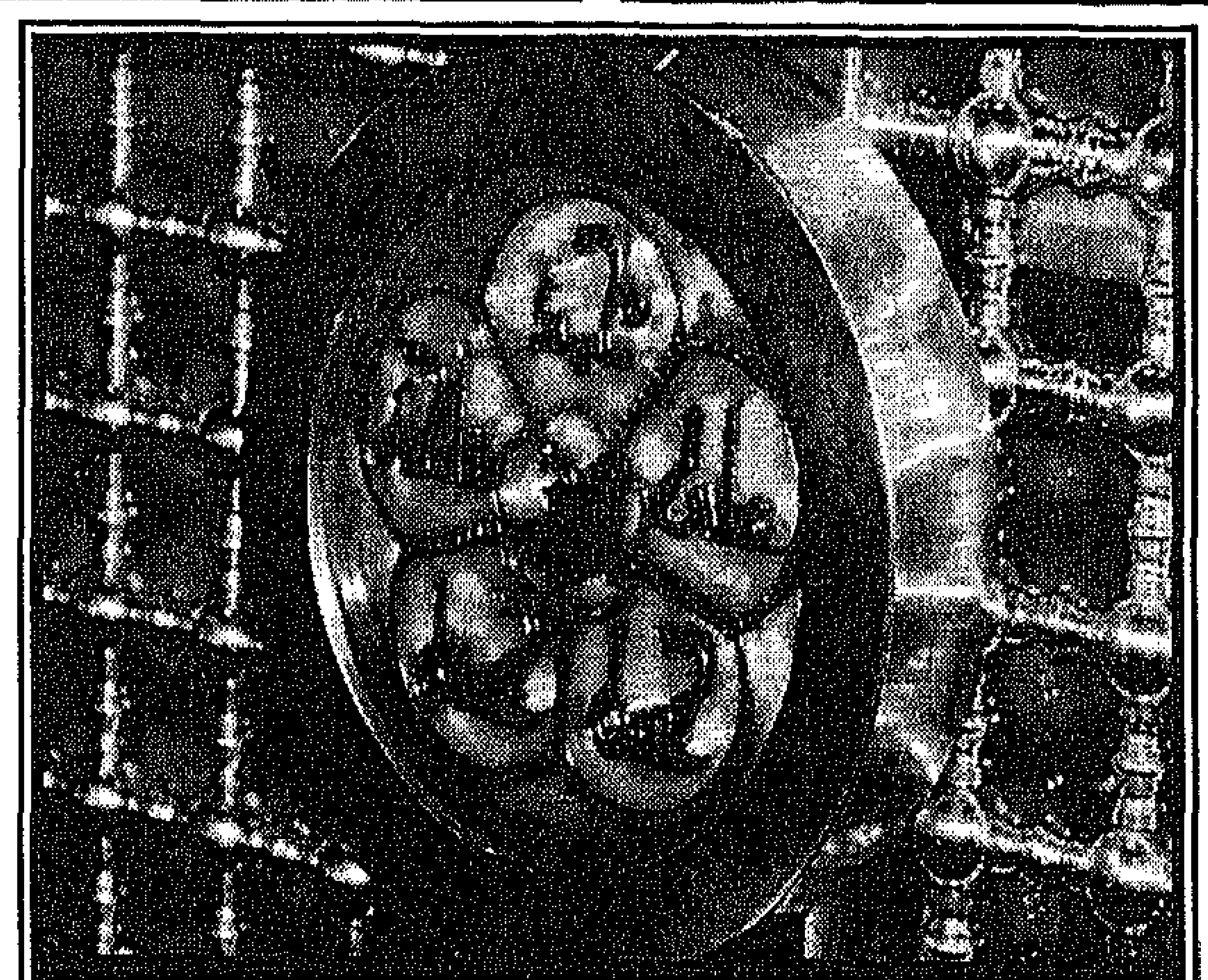


2 . زخارف المحراب



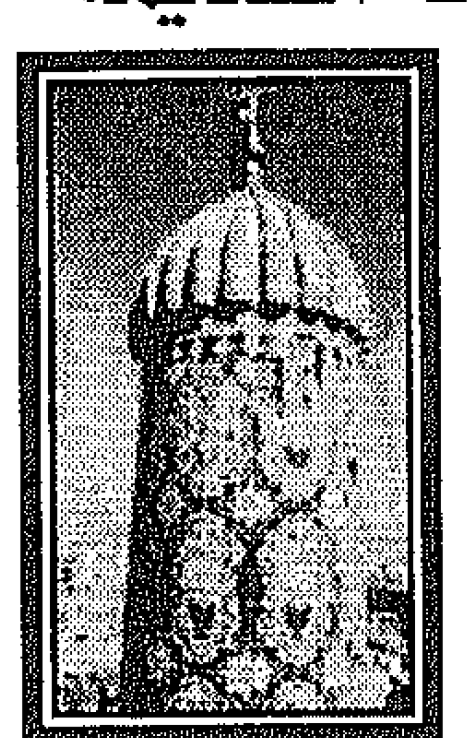
الموقع	على واجهة المحراب في جدار القبلة
نوع البناء الزخرفي	عمودي
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	معدن

3. زخارف المآذن

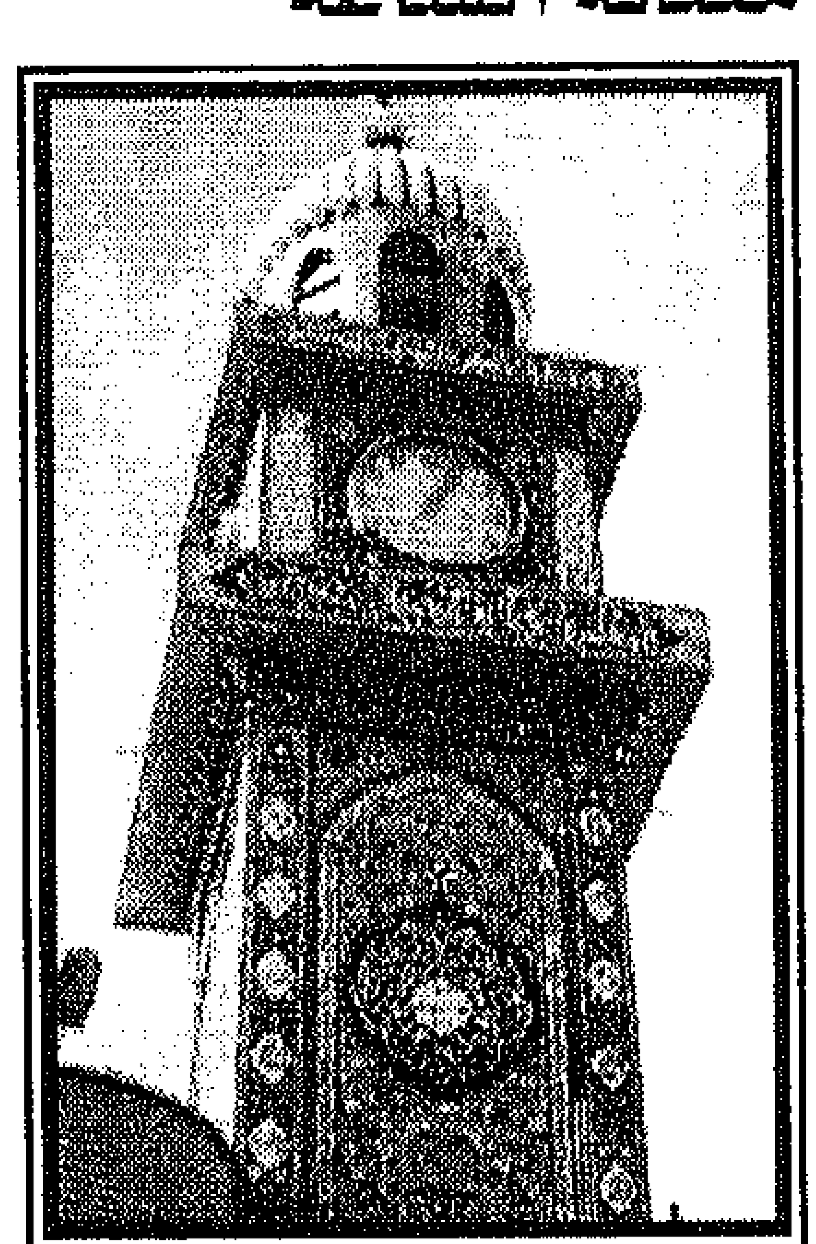
أ. المئذنة القديمة



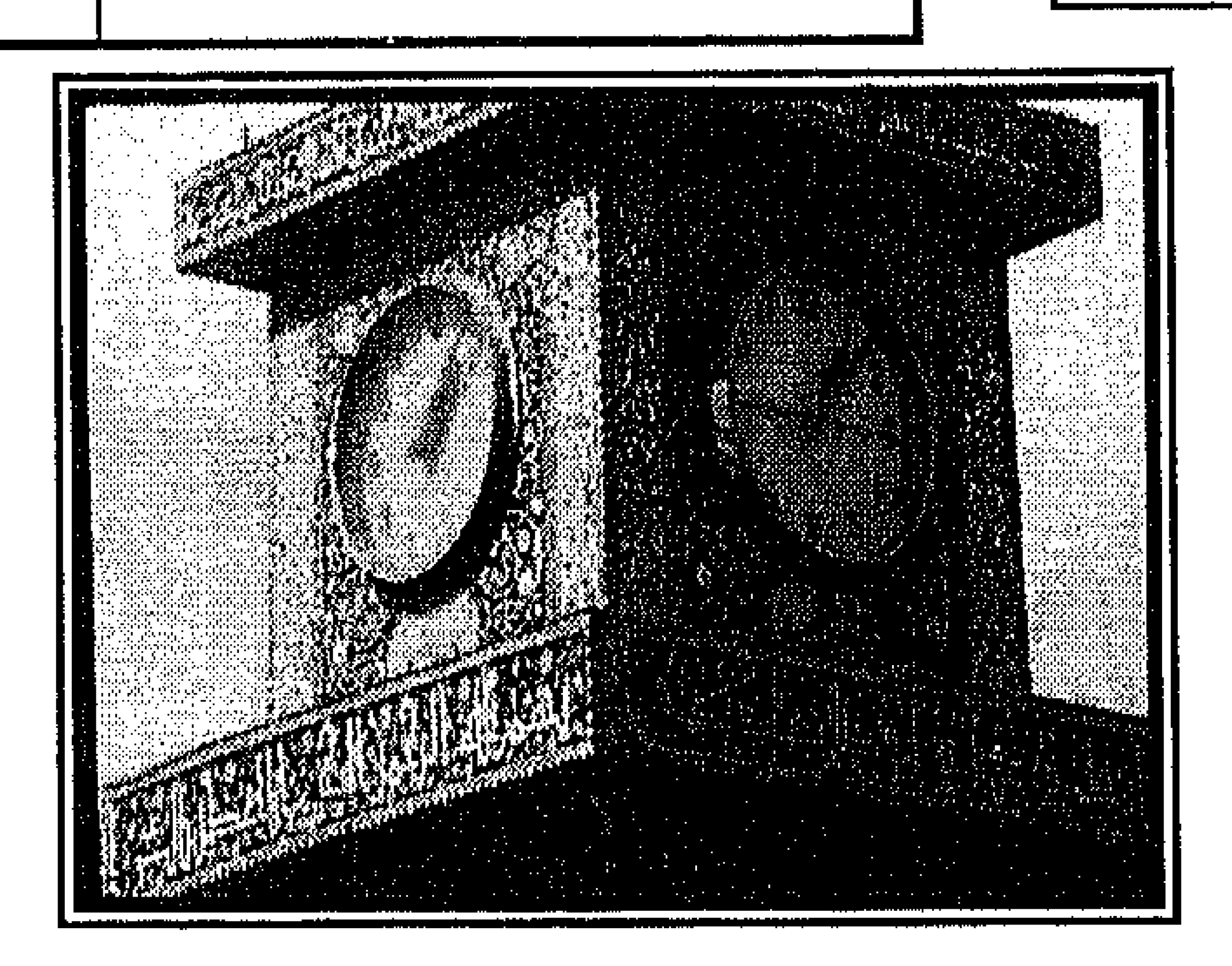
الموقع	على محيط المئذنة
نوع البناء الزخرفي	عمودي
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	بلاط مزجج



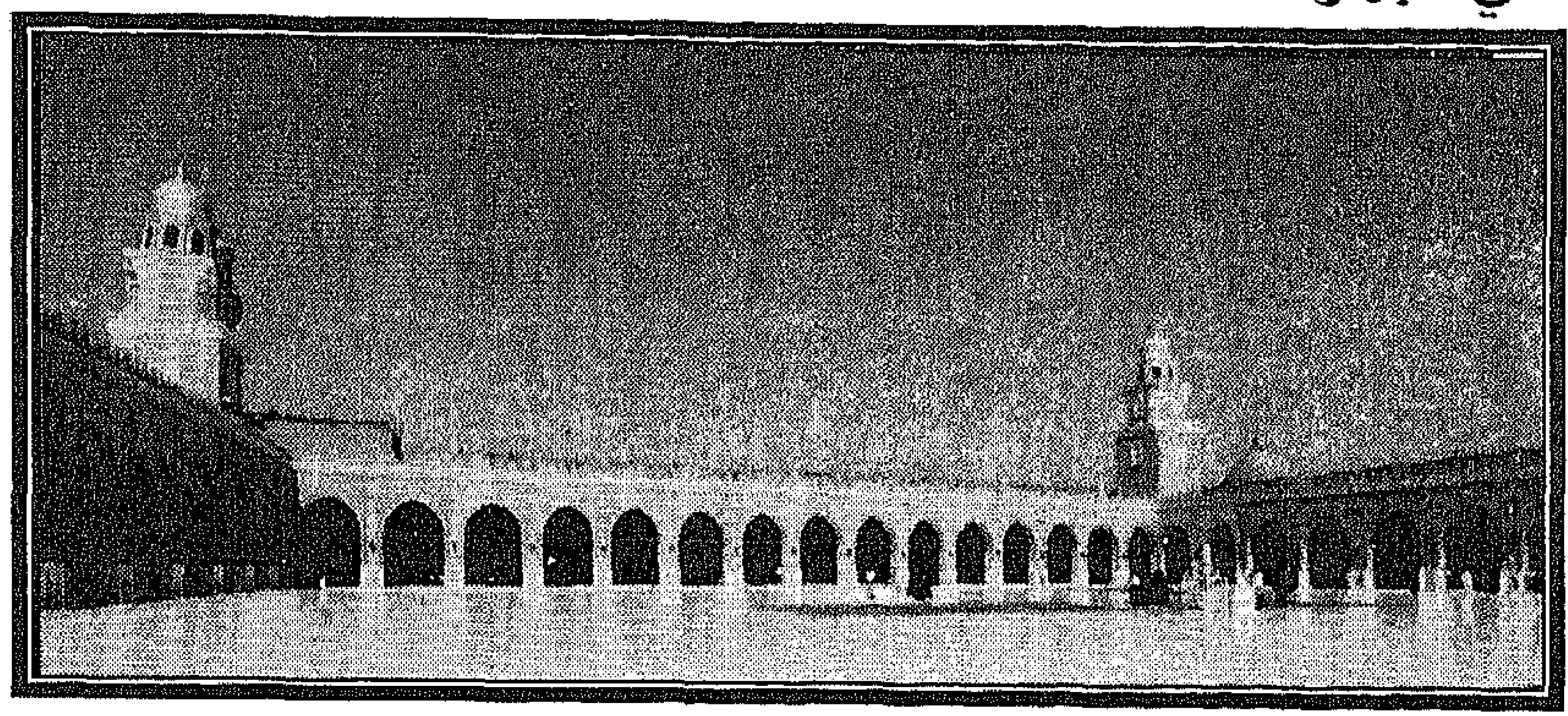
ب. مئذنة الساعة



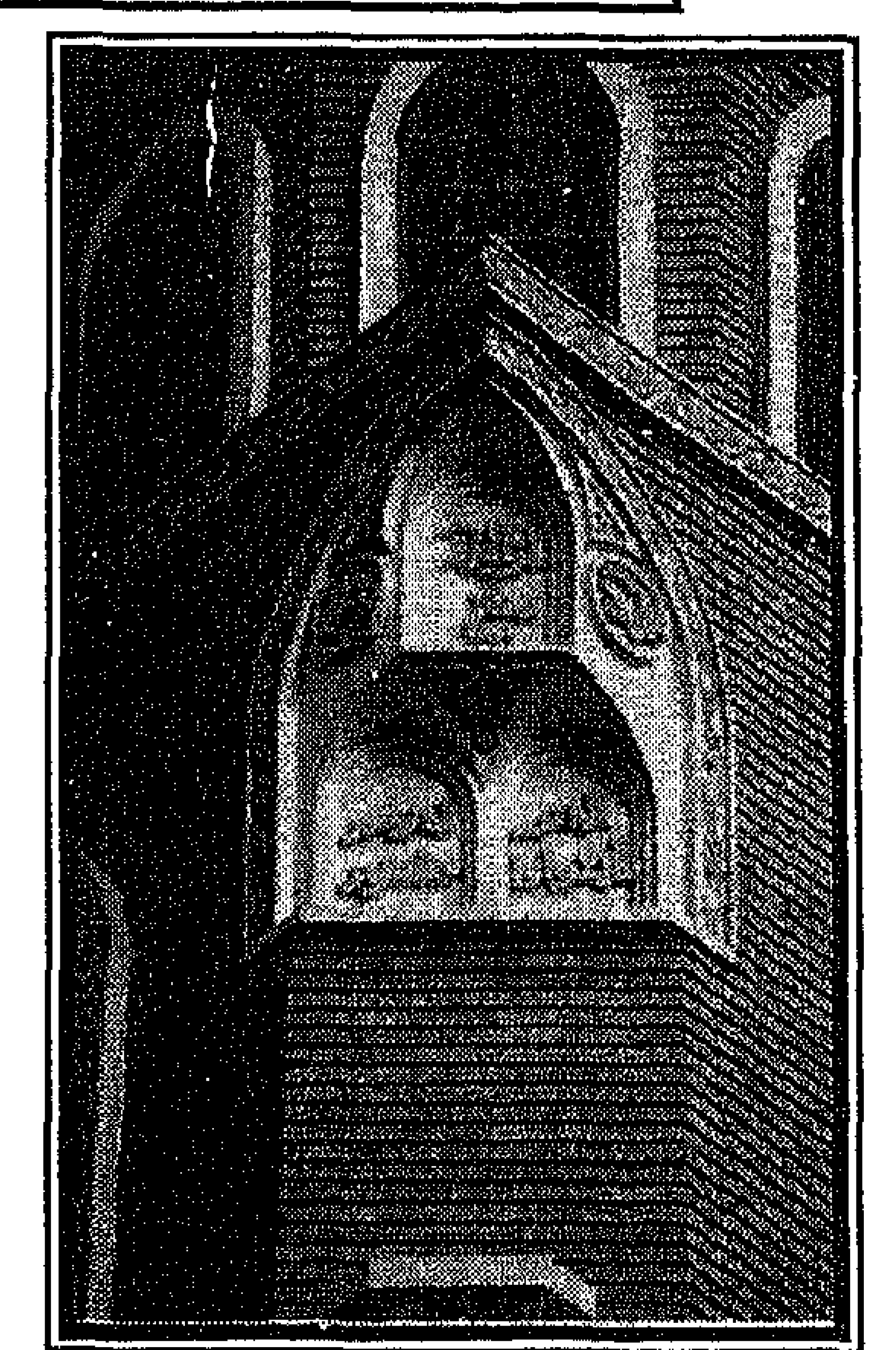
الموقع	على محيط المئذنة
نوع البناء الزخرفي	عمودي
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	بلاط مزجج

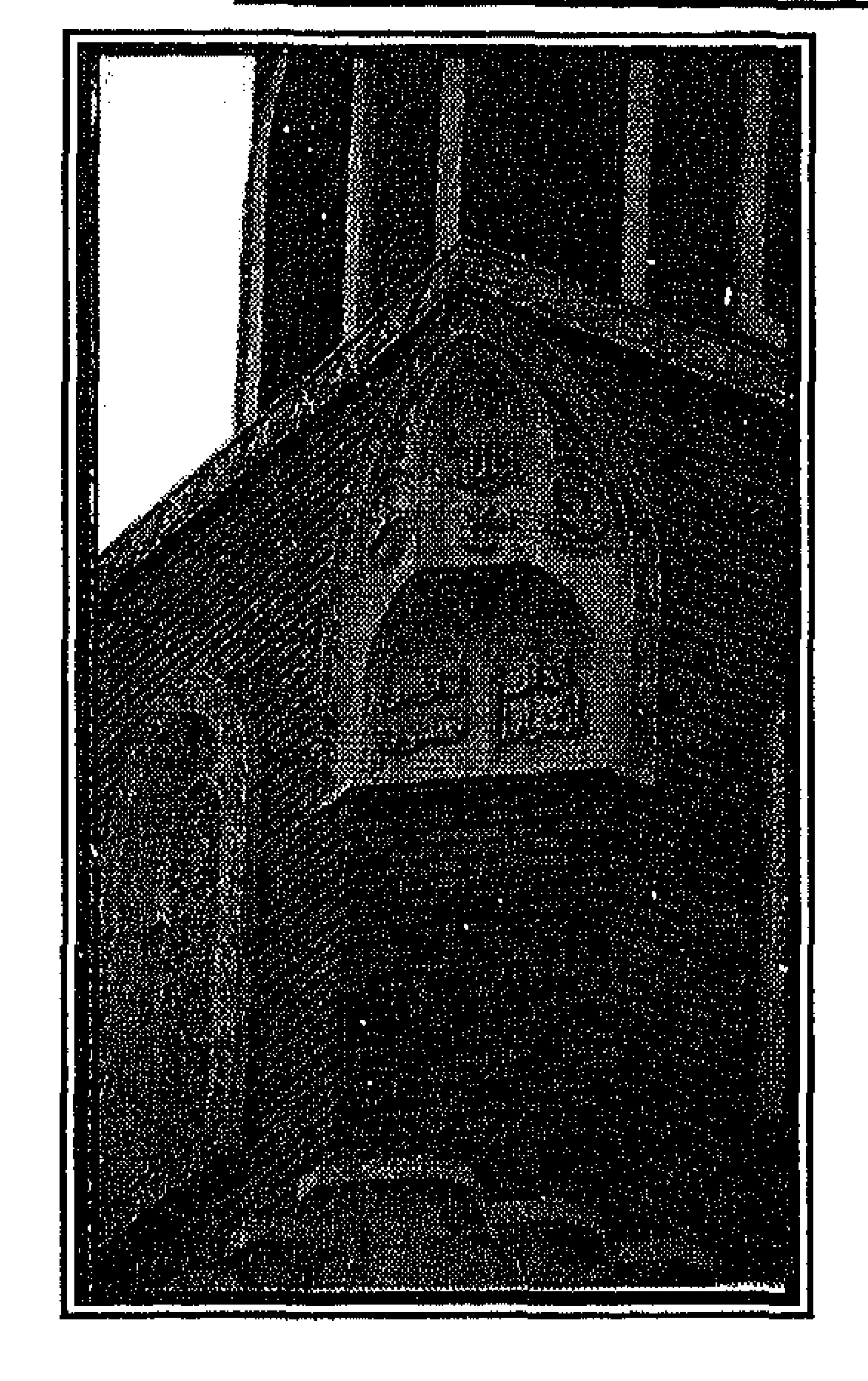


ج.مئذنتي البهرة :

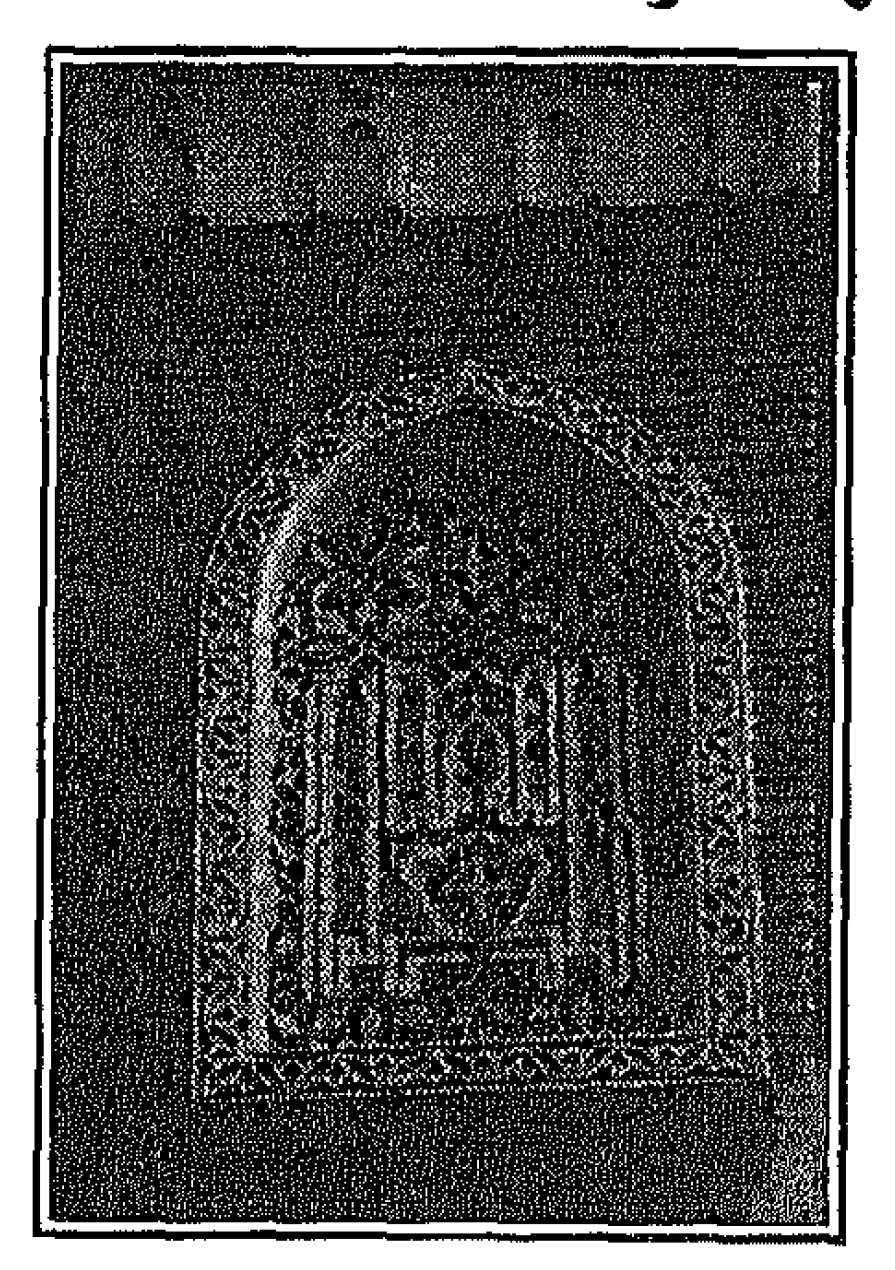


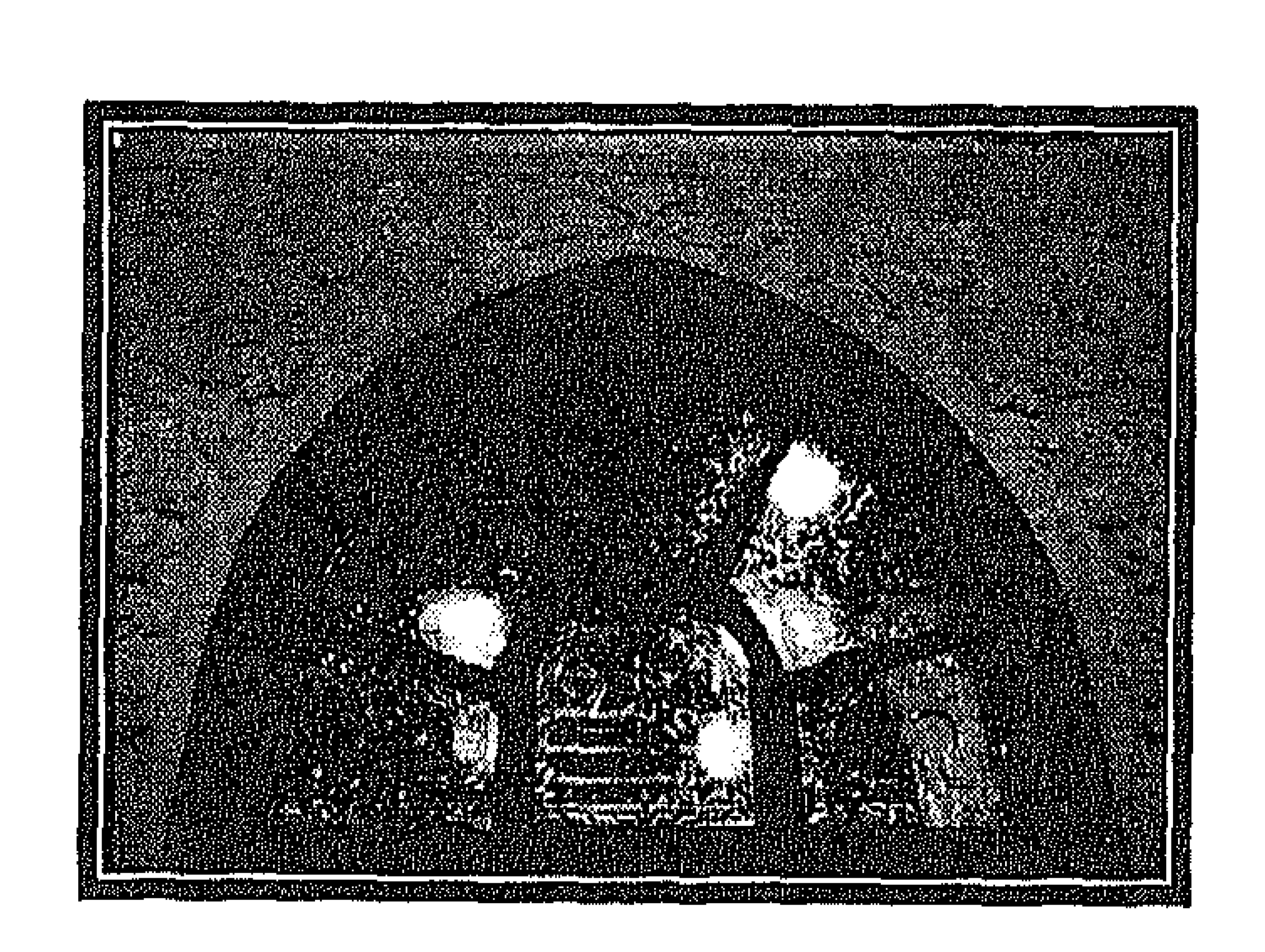
الموقع	على محيط المئذنتين
نوع البناء الزخرفي	عمودي
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	حجر وجص





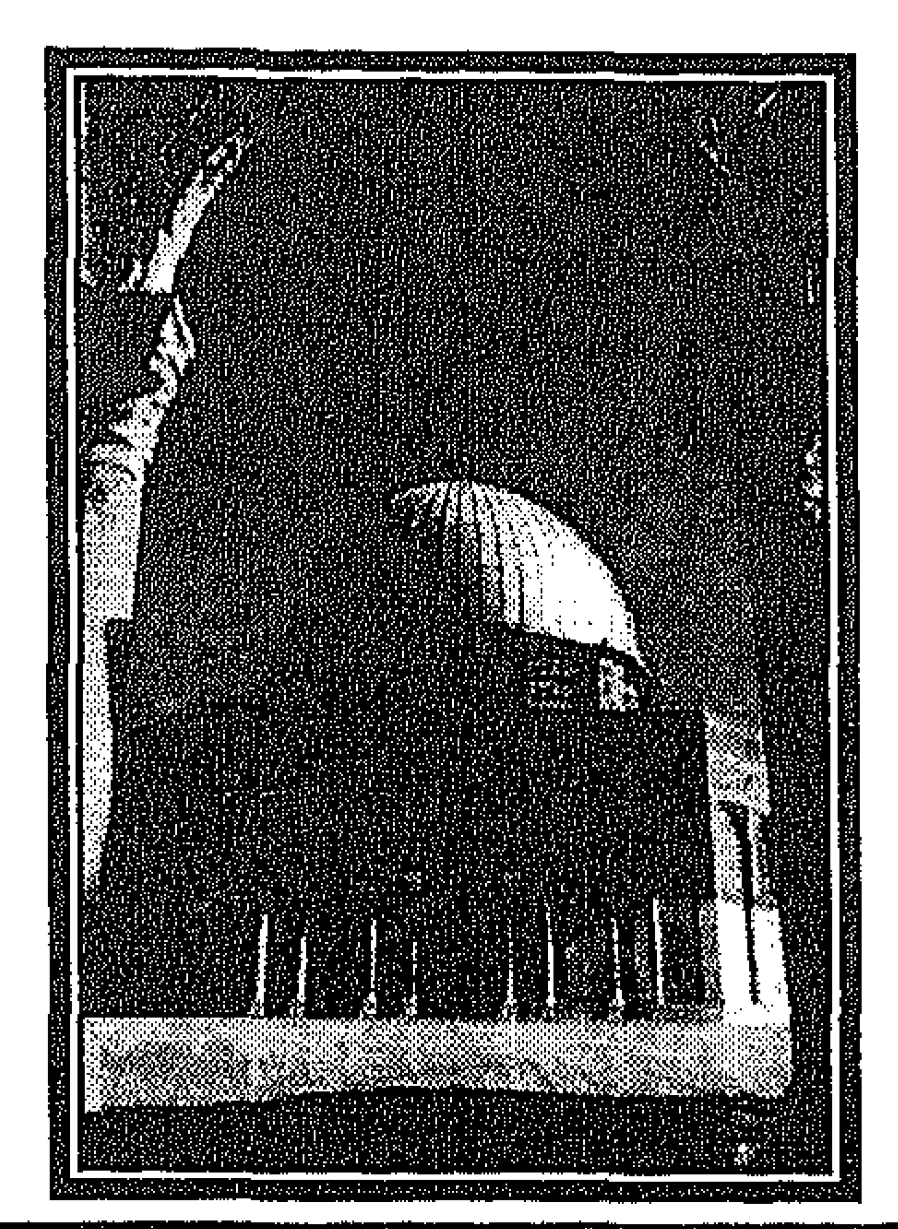
4. زخارف النوافذ





الموقع	على نوافذ الحرم الداخلي للمسجد
نوع البناء الزخرفي	عمودي مقوس
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	زجاج

نموذج (3)



اسم المسجد	مسجد قبة الصخرة بهيئته الحالية
تاريخ أول إنشاء للمسجد	72هـ / 691م
الموقع	فلسطين
أبرز عناصره المعمارية الزخرفية	الجدران -المحراب -المنبر -السقف -القبة

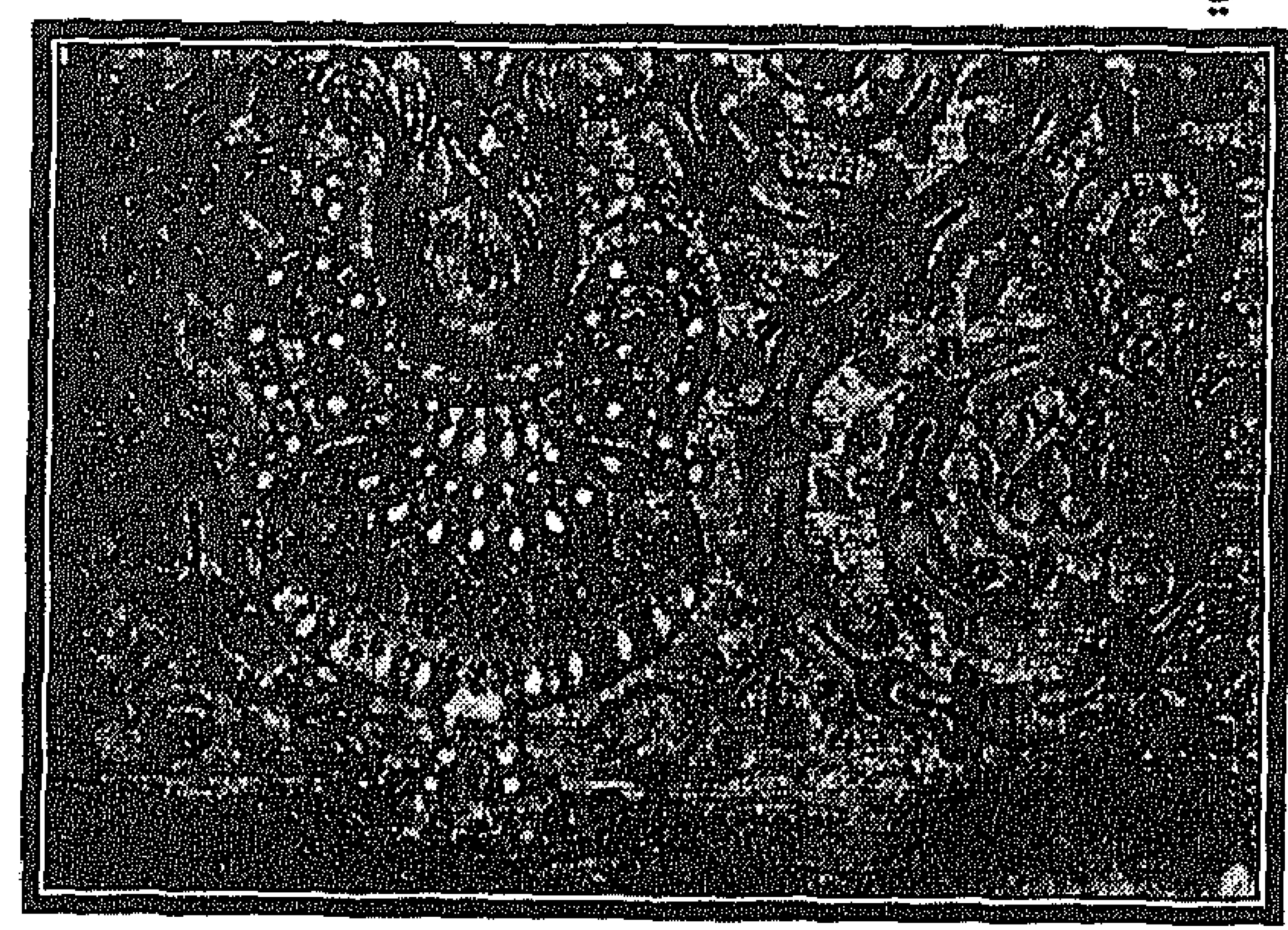
1. زخارف الجدران

أ. الجدار الخارجي



الموقع	في واجهة الجدار الخارجي للمسجد
نوع البناء الزخرفي	عمودي وأفقي
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	حجر

ب. الجدار الداخلي



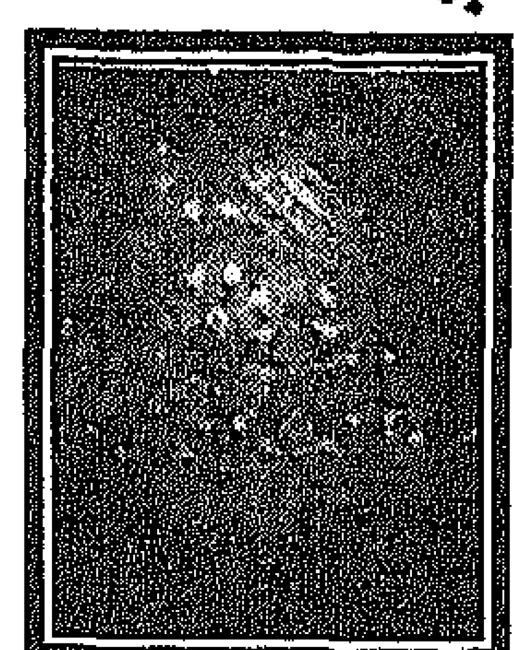
الموقع	على جدار المسجد الداخلي
نوع البناء الزخرفي	أفقي
نوع الزخرفة	نباتية
الخامة	فسيفساء

2. زخارف المحراب



الموقع	على واجهة المحراب في جدار القبلة
نوع البناء الزخرفي	عمودي
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	مرمر

3. **زخارف المنبر**

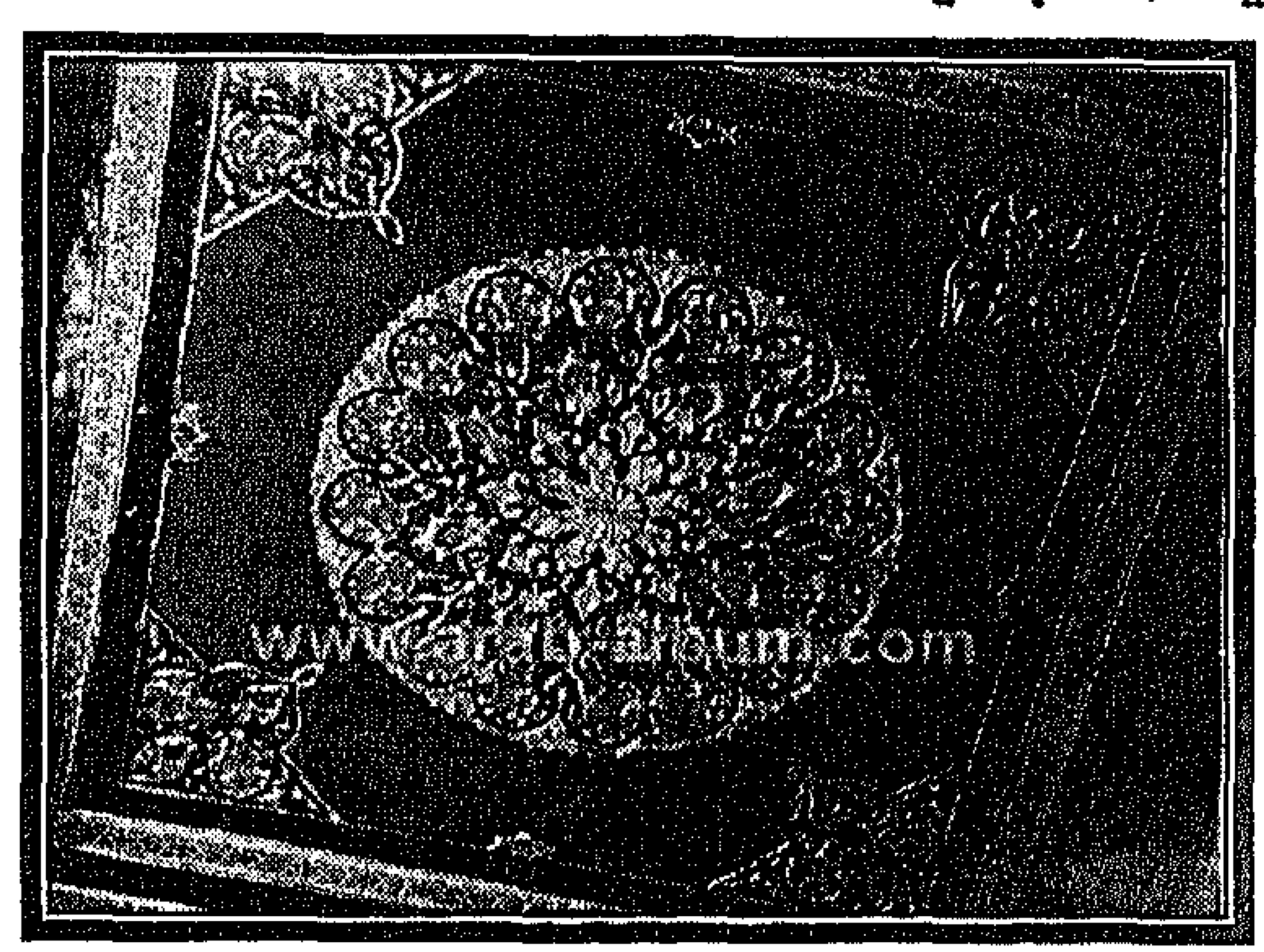


الموقع	على أجزاء المنبر
نوع البناء الزخرفي	عمودي
نوع الزخرفة	هندسية
الخامة	خشب

4. **الزخارف السقفية**

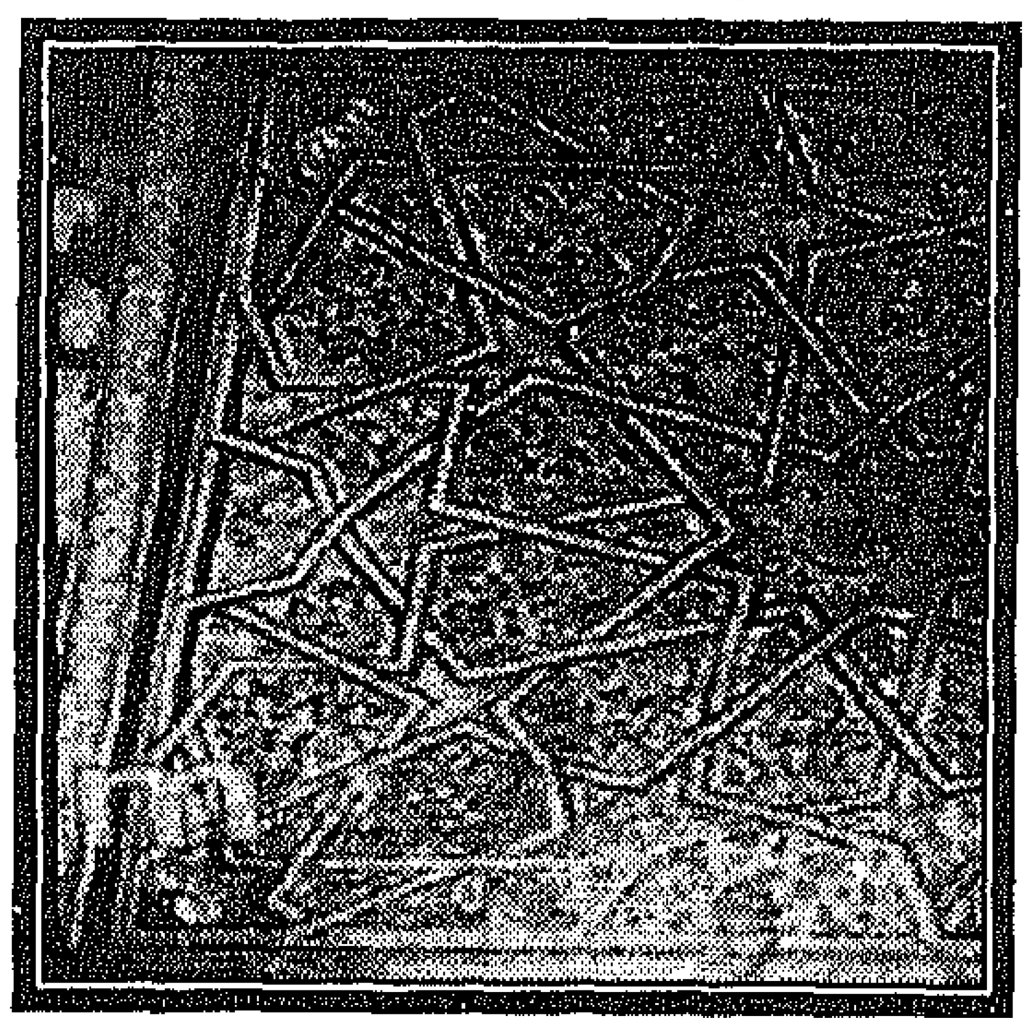


أ. الزخارف الجانبية (النباتية)



الموقع	في سقف الحرم الداخلي للمسجد
نوع البناء الزخرفي	مربع
نوع الزخرفة	نباتية
الخامة	خشب

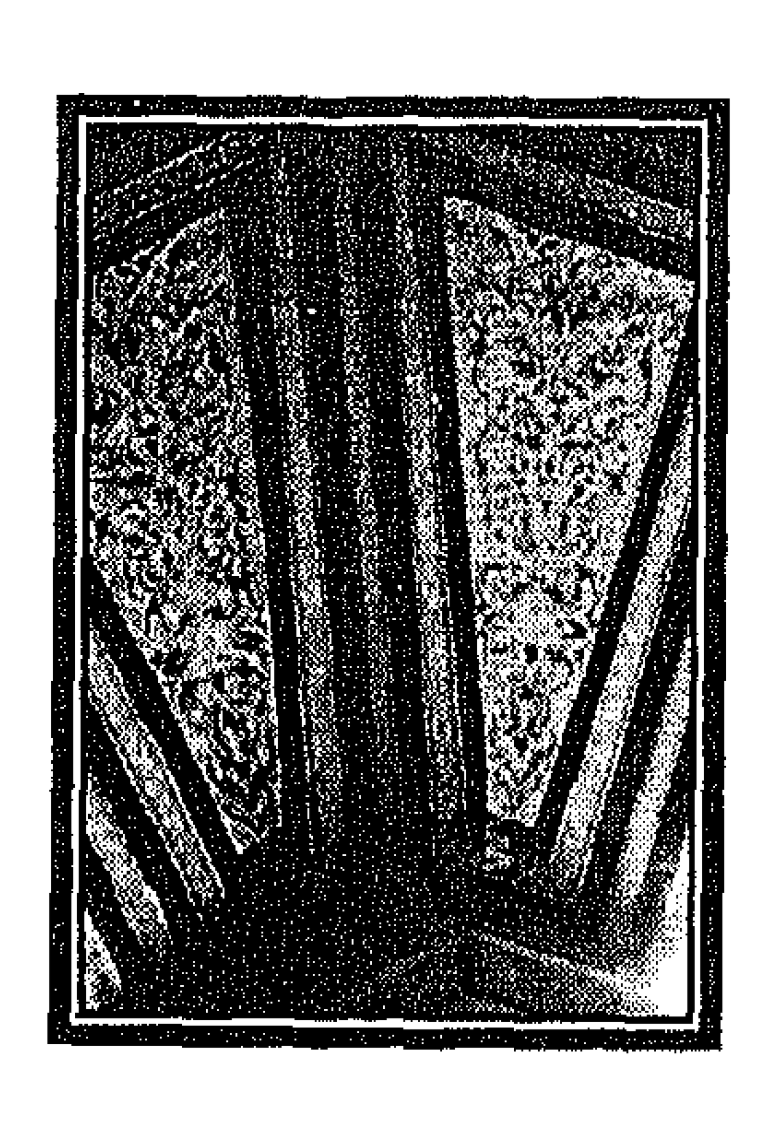
ب. الزخارف الجانبية (الهندسية)



الموقع	في سقف الحرم الداخلي للمسجد
نوع البناء الزخرفي	مربع
نوع الزخرفة	هندسية
الخامة	خشب

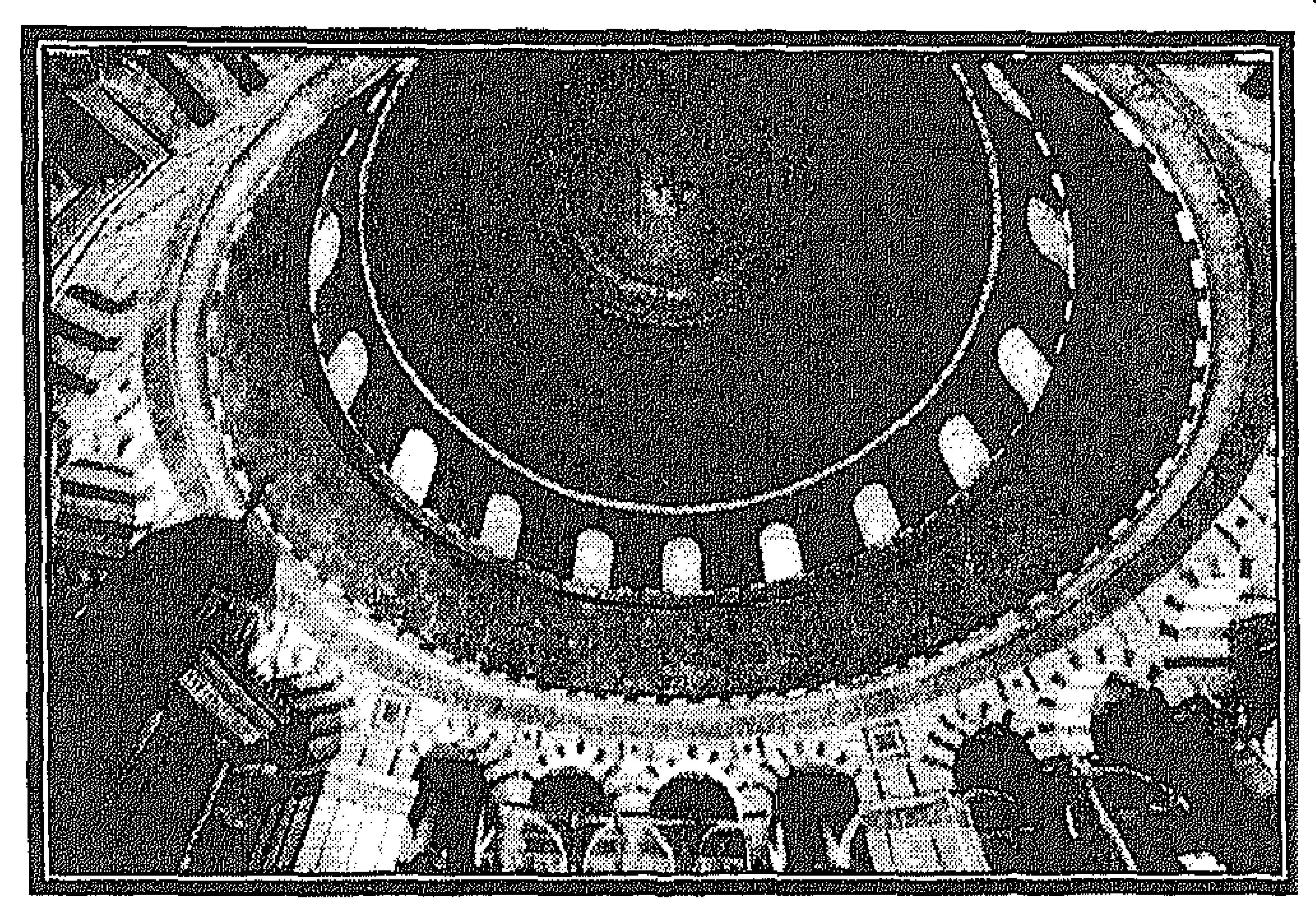
5. الزخارف الركنية



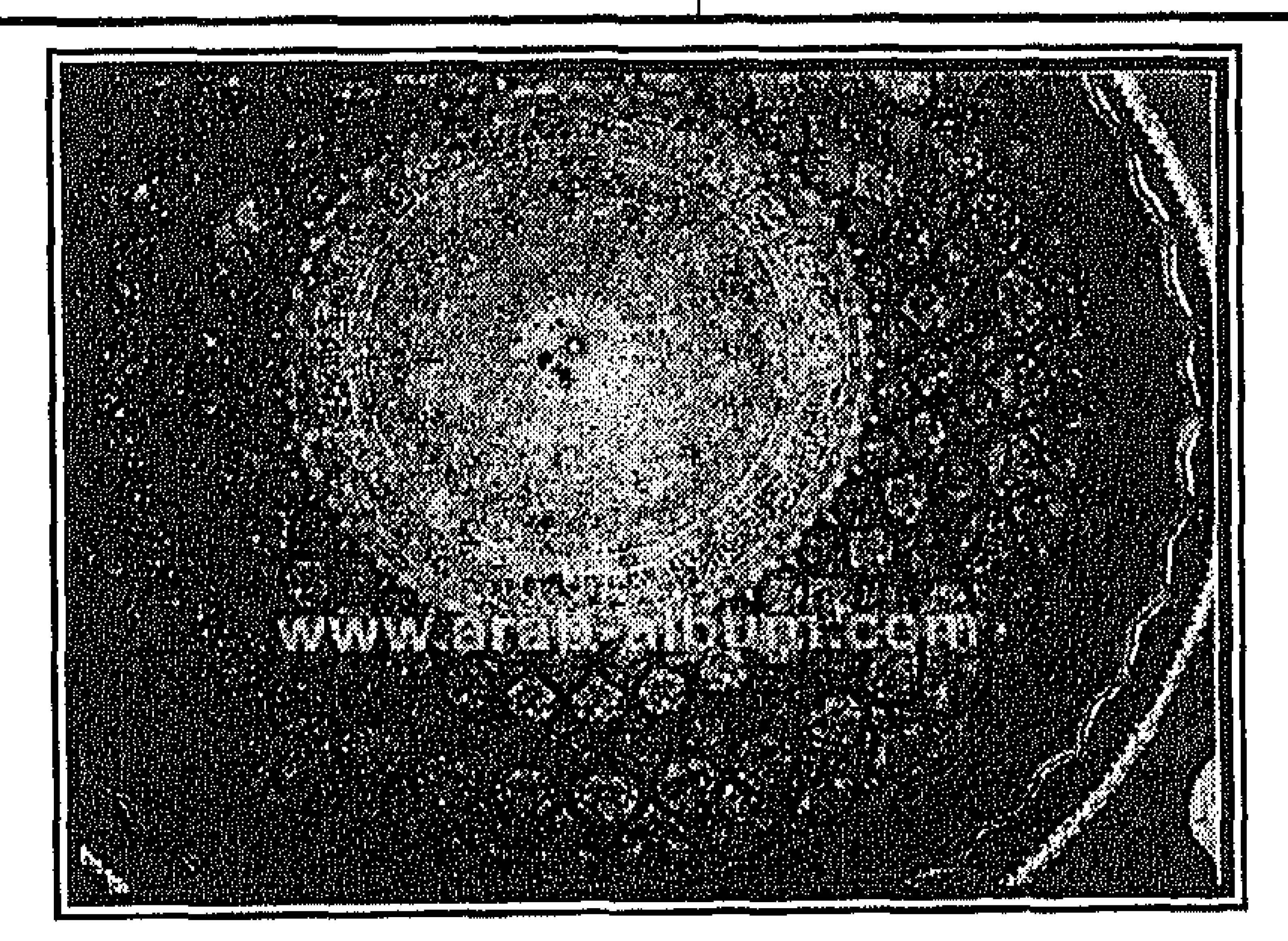


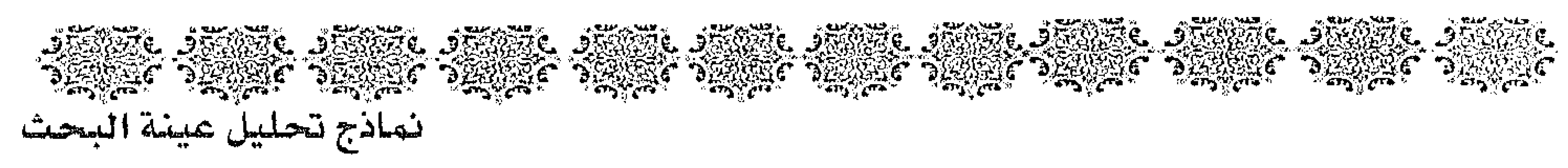
الموقع	في زاوية سقف الحرم الداخلي للمسجد
نوع البناء الزخرفي	هرمي
نوع الزخرفة	نباتية
الخامة	خشب

6. زخارف القبة

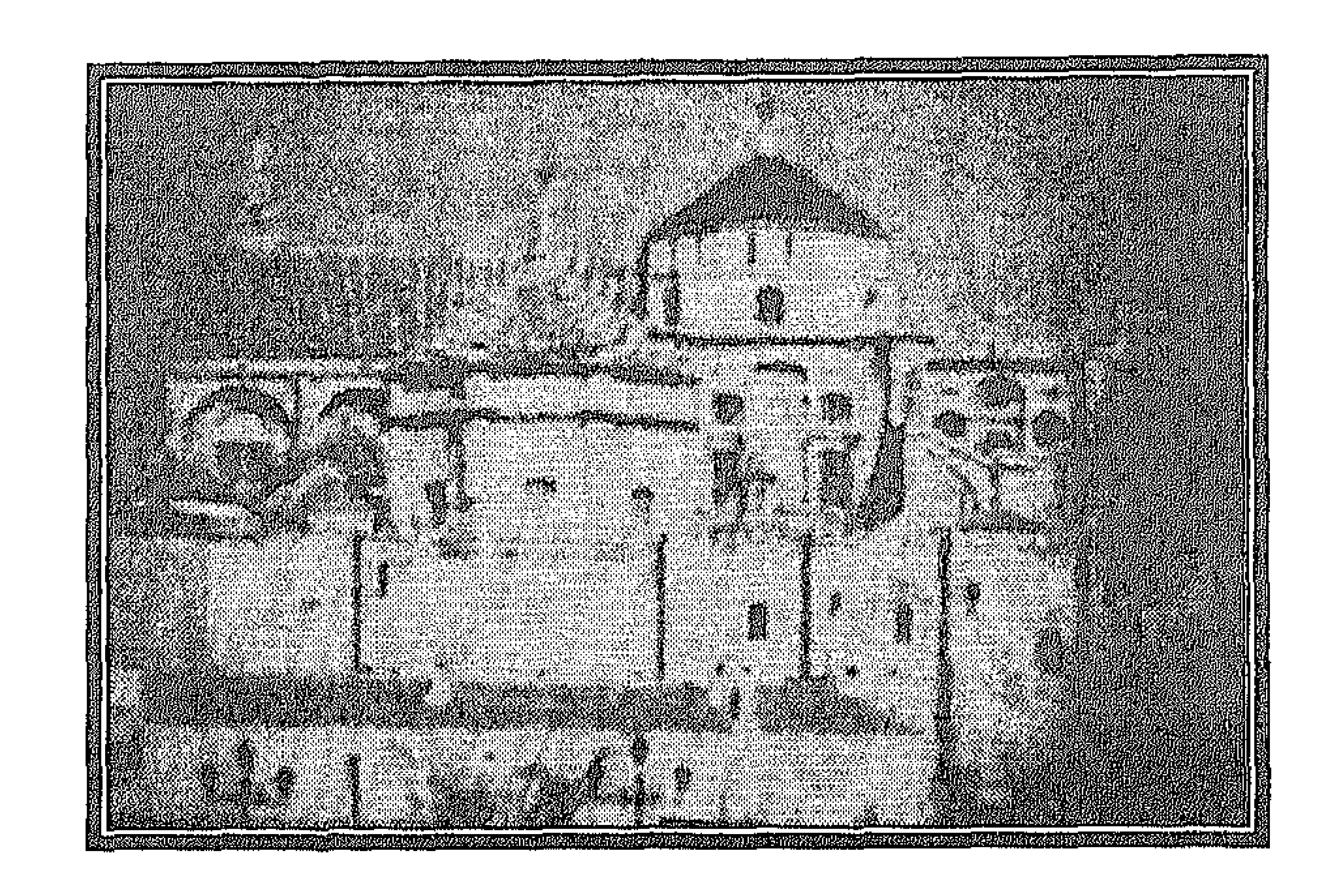


الموقع	في جدار القبة من الداخل
نوع البناء الزخرفي	دائري
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	حجر





نموذج (4)

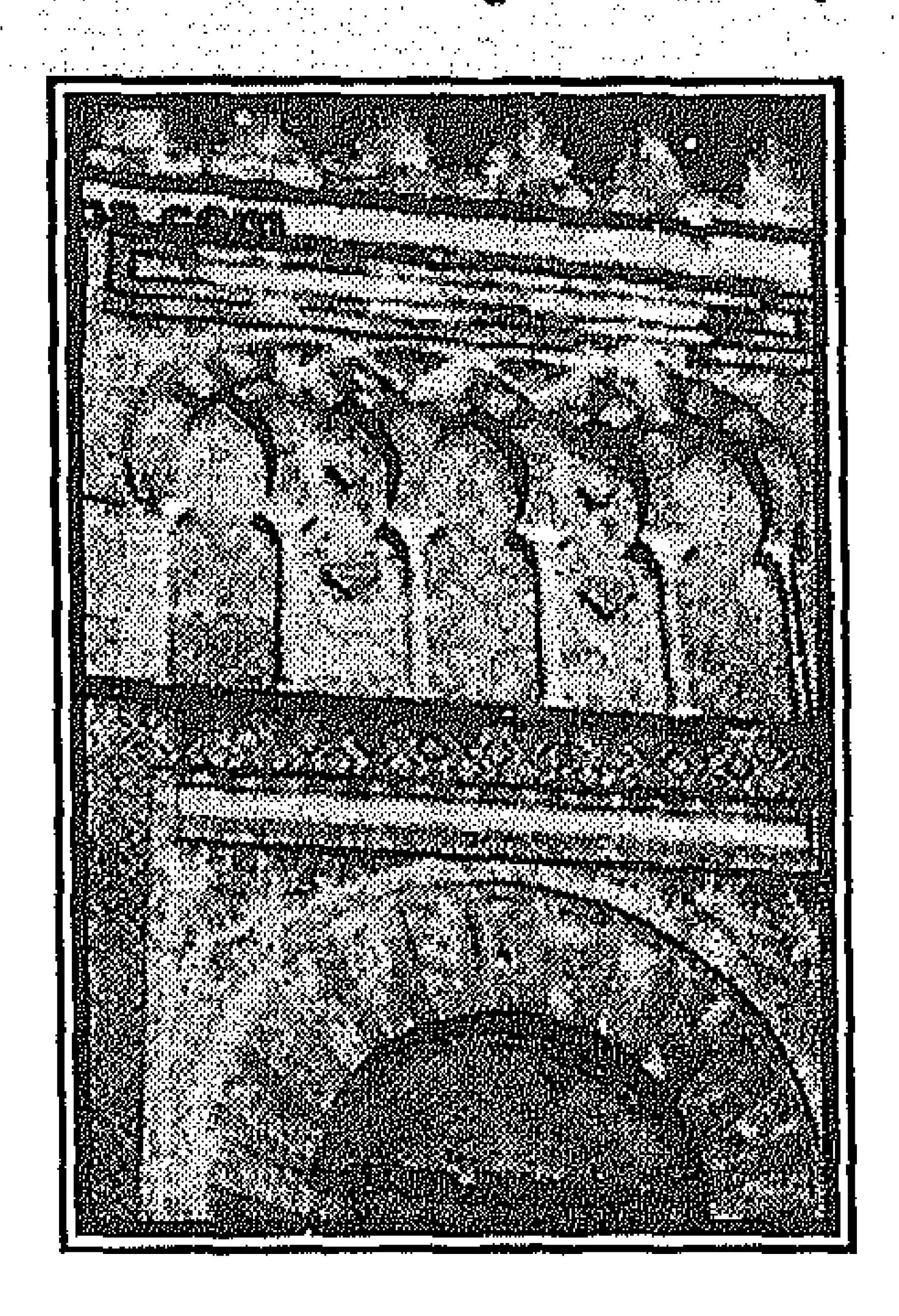


اسم المسجد	مسجد قرطبة بهيئته الحالية
تاريخ أول إنشاء للمسجد	169هـ / 785م
الموقع	اسبانيا
أبرز عناصره المعمارية الزخرفية	البوابات - المحراب - قبة المحراب - الاقواس - النوافذ

1. زخارف البوابة الجانبية الغربية



الموقع	في واجهة البوابة الغربية
نوع البناء الزخرفي	عمودى
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	حجر

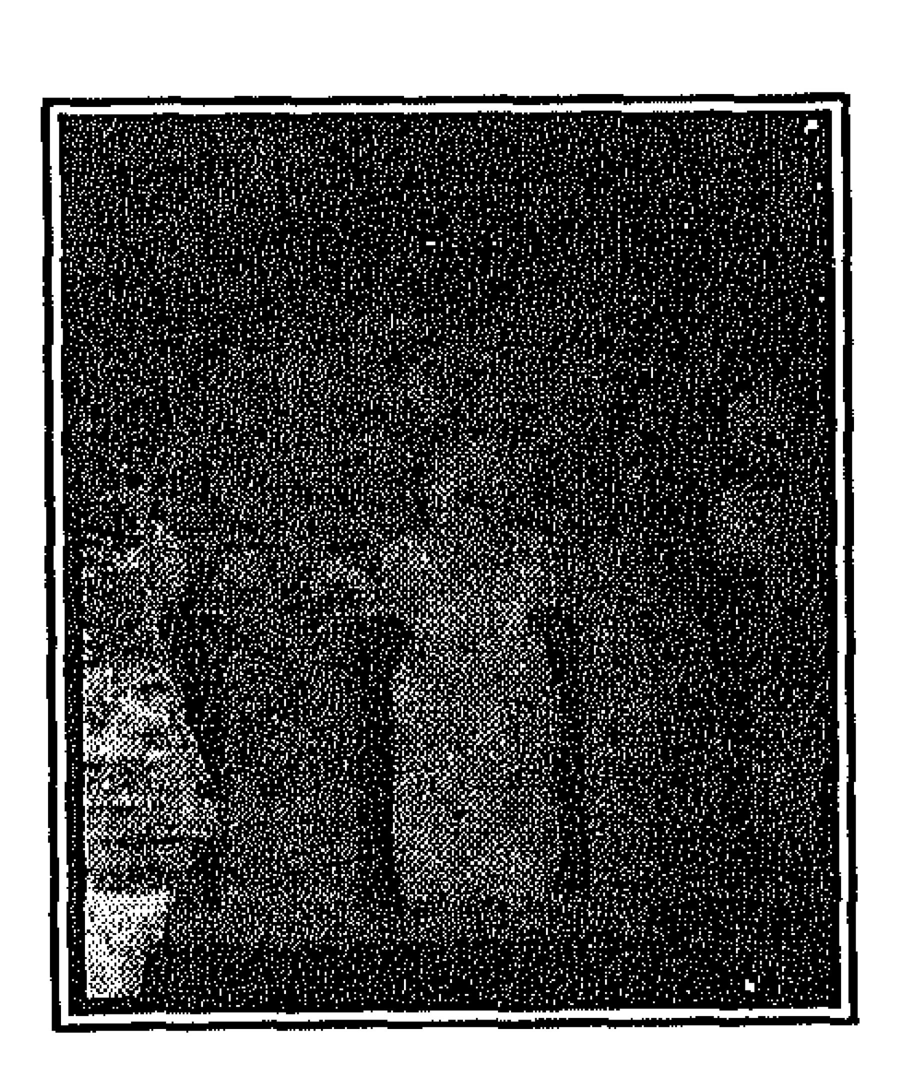


2. زخارف المحراب

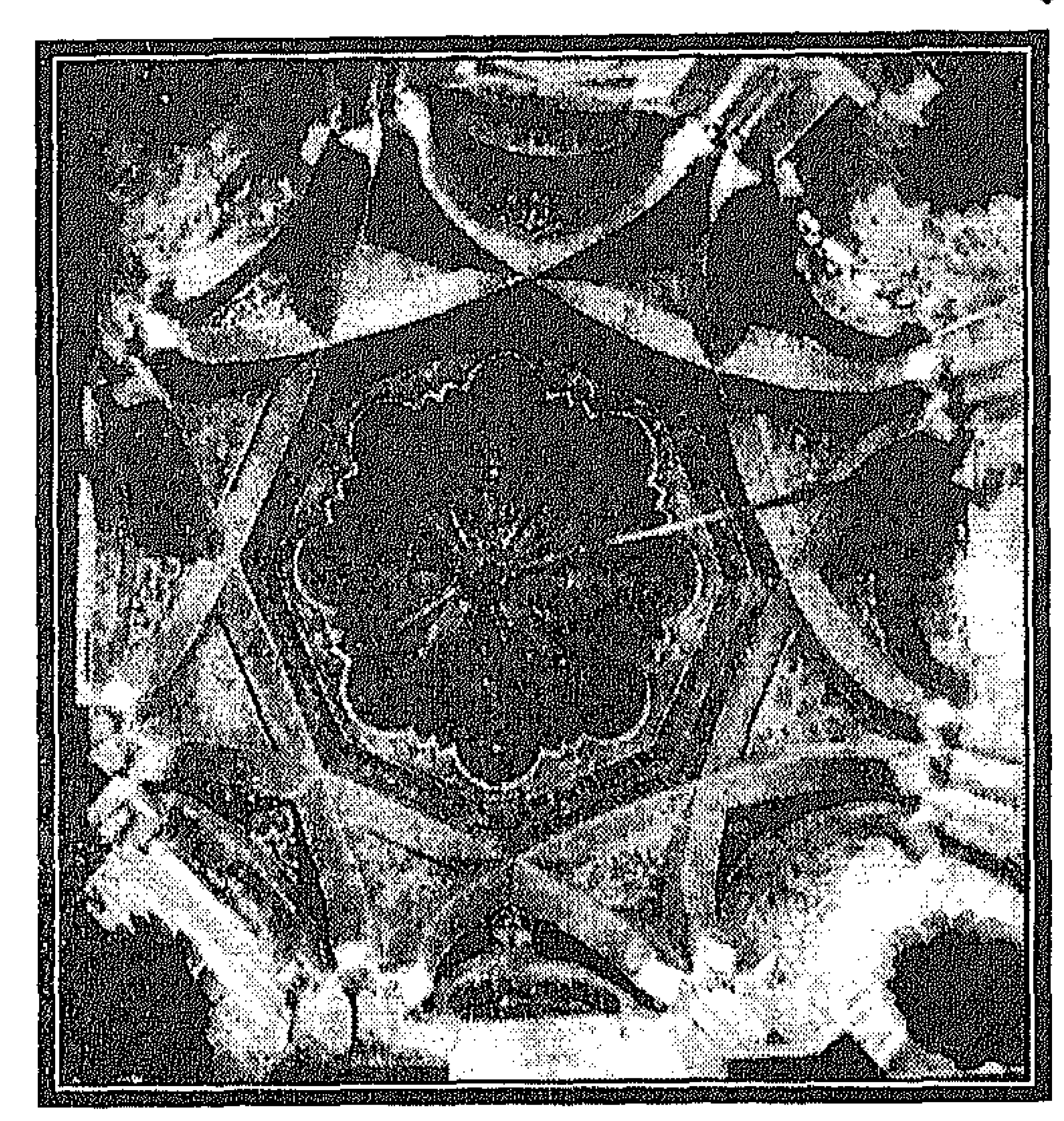


الموقع	على واجهة المحراب في جدار القبلة
نوع البناء الزخرفي	عمودي
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	حجر ورخام

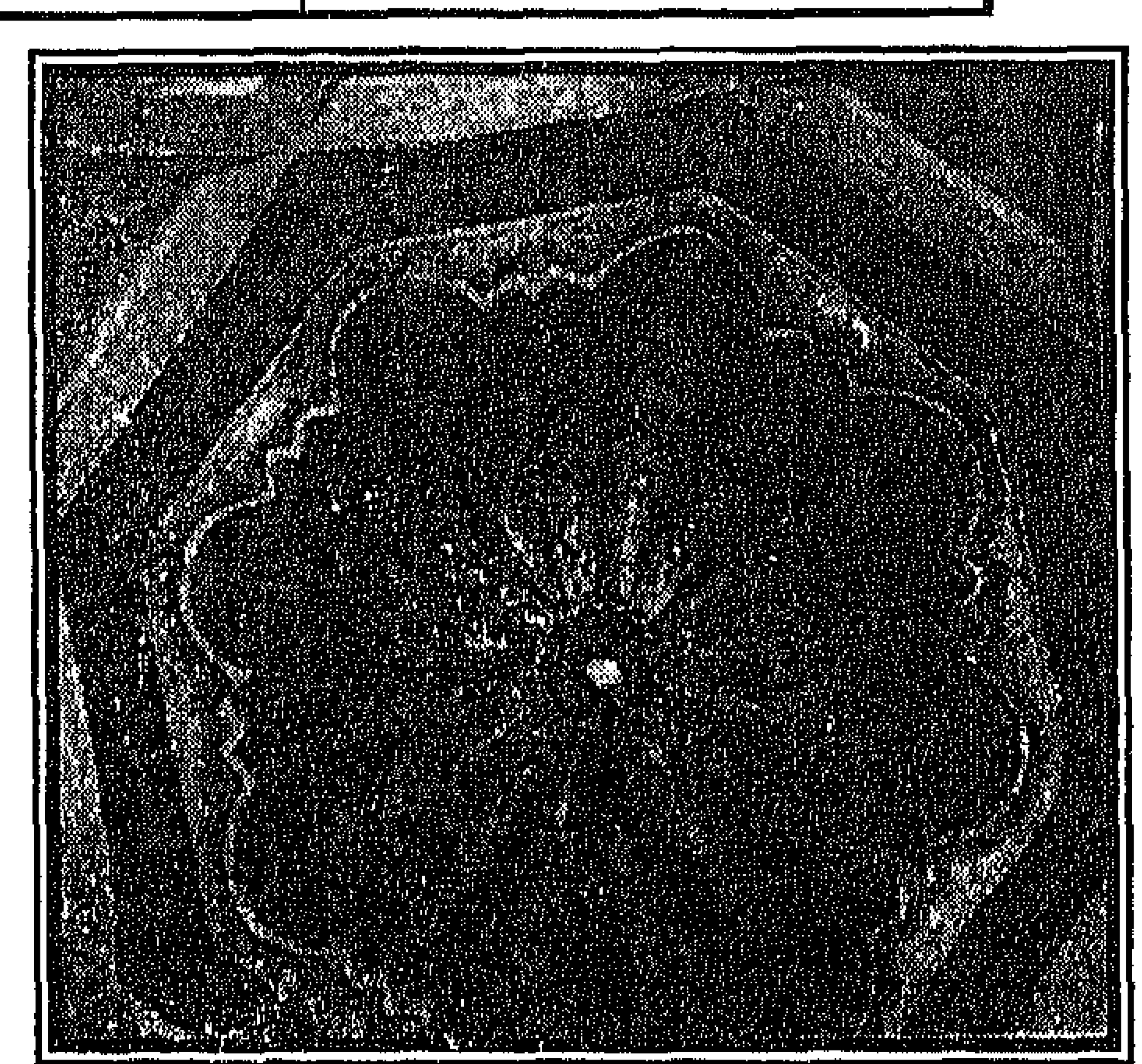


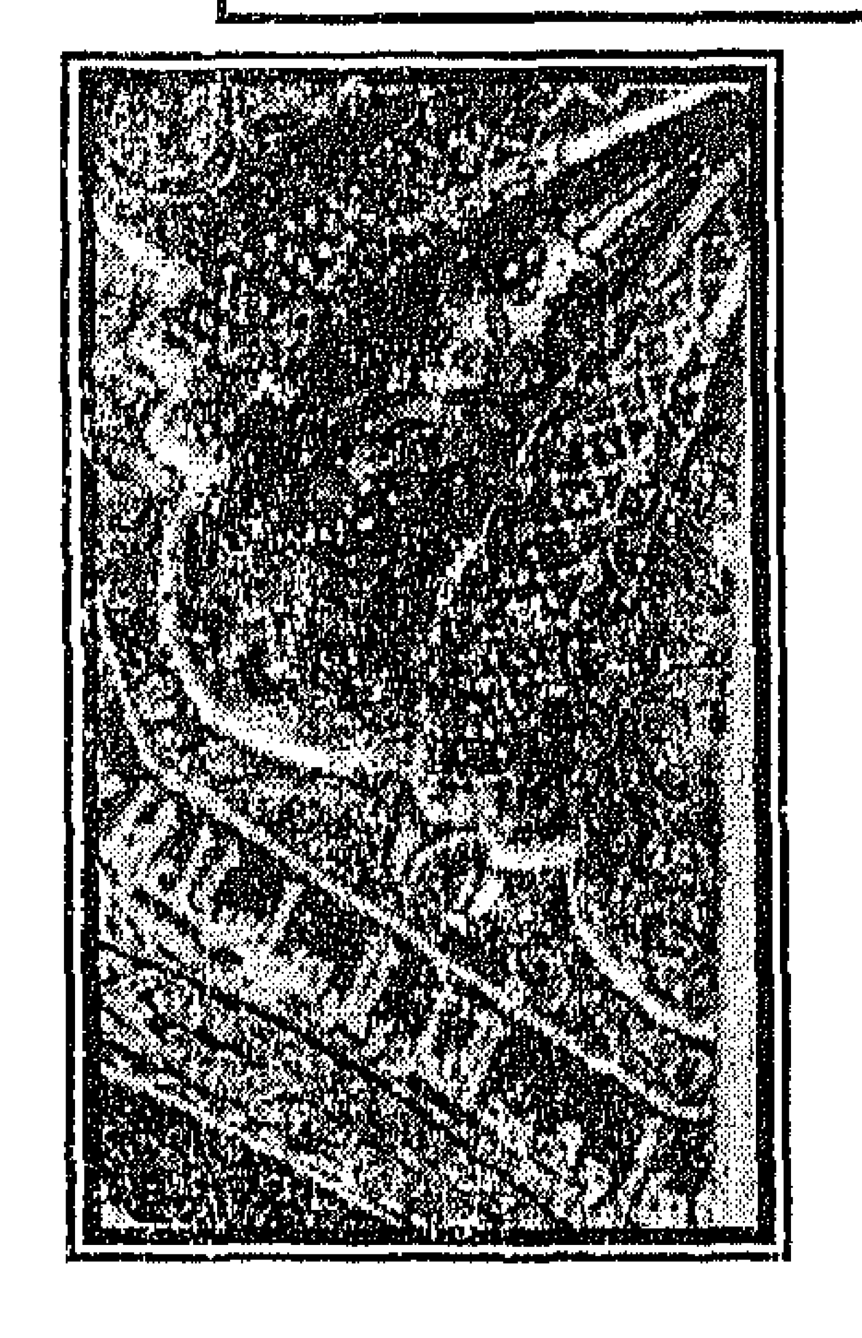


3. زخارف قبة المحراب

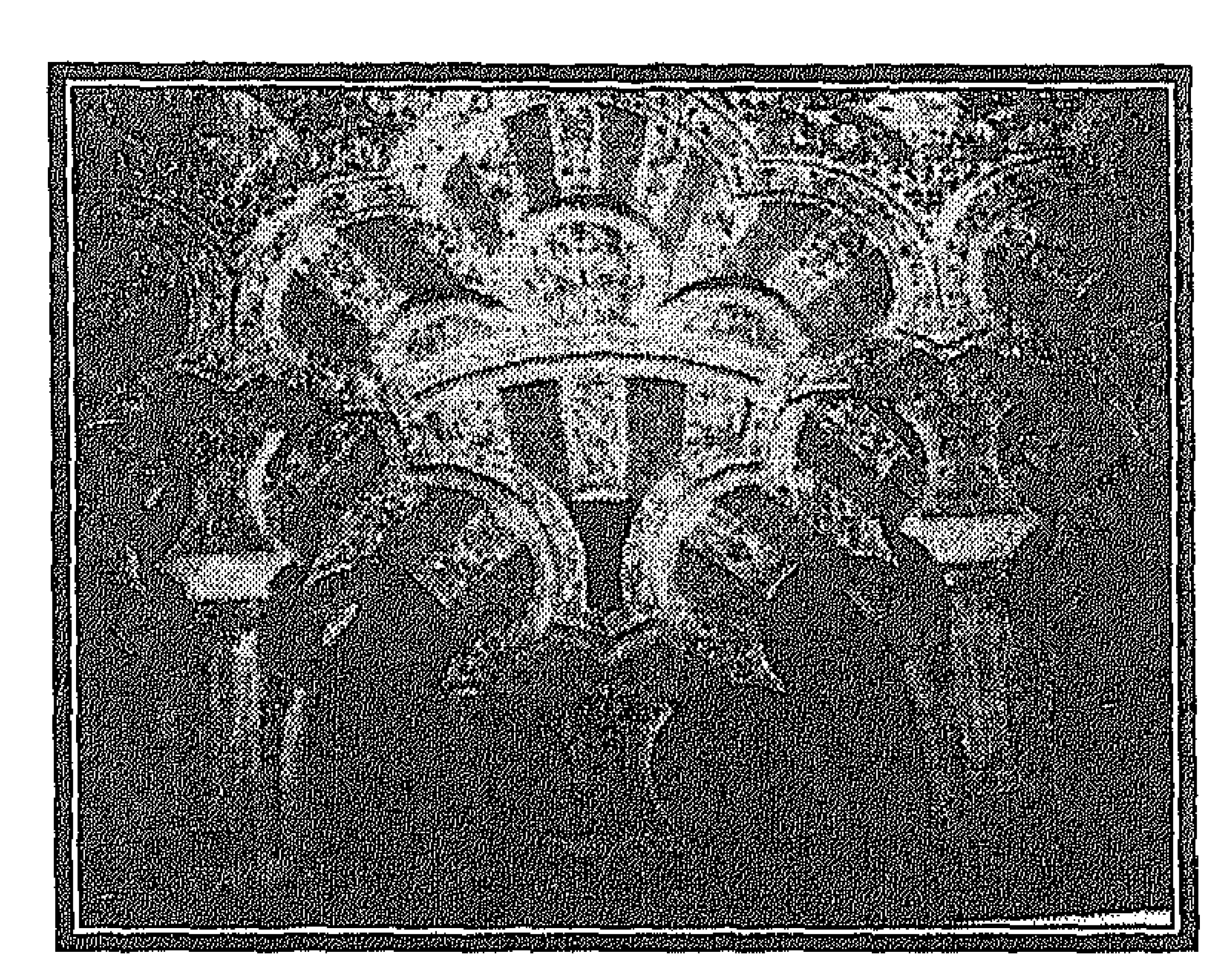


الموقع	في جدار القبة من الداخل
نوع البناء الزخرفي	دائري
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	حجر



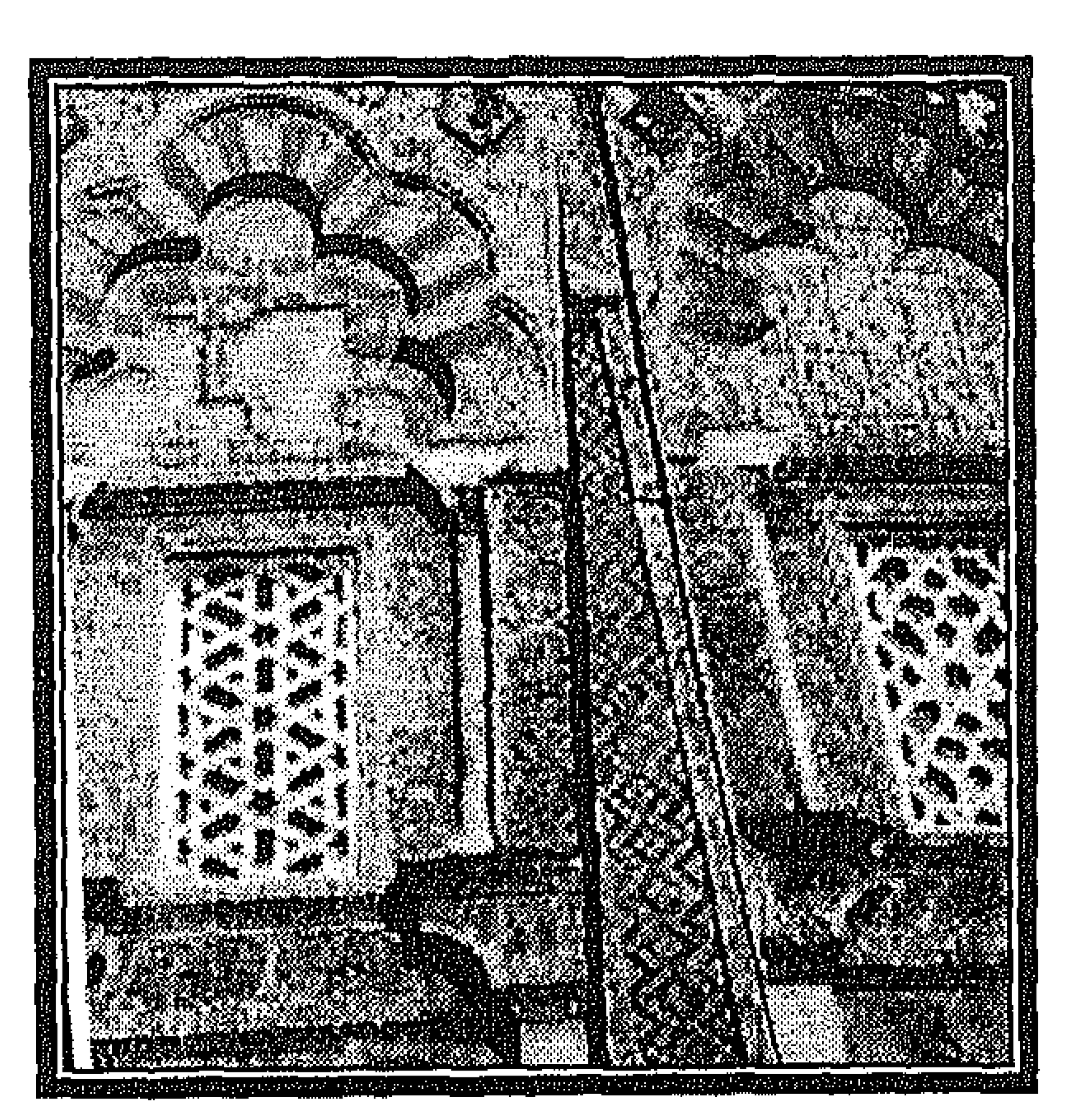


4. **زخارف الاقواس**



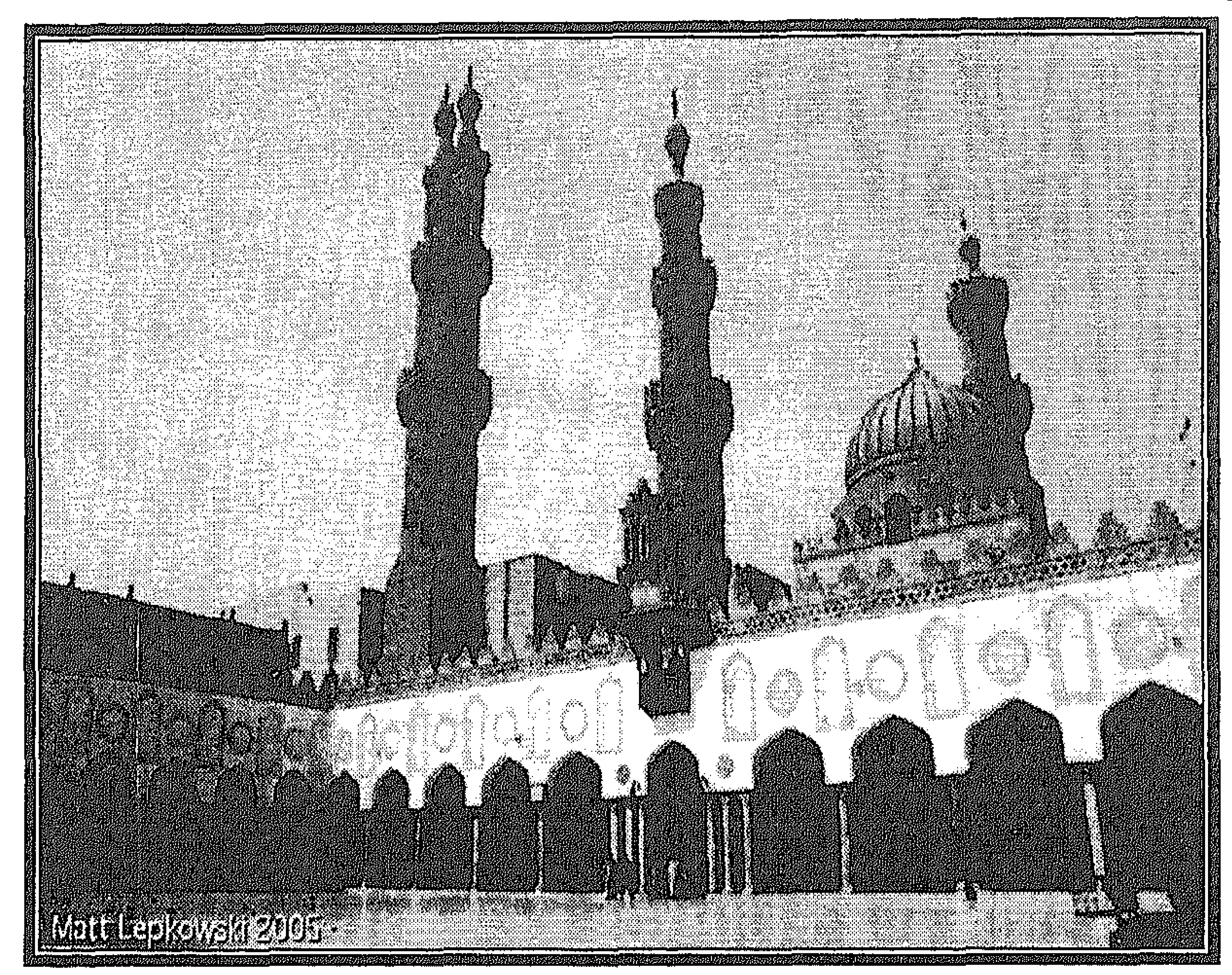
الموقع	على واجهة الأقواس الخاصة بمقصورة القبة
نوع البناء الزخرفي	أفقي
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	حجر وآجر

5. **زخارف النوافذ**



الموقع	على النوافذ الواقعة على جانبي الباب الغربي
نوع البناء الزخرفي	عمودي
نوع الزخرفة	هندسية
الخامة	حجر

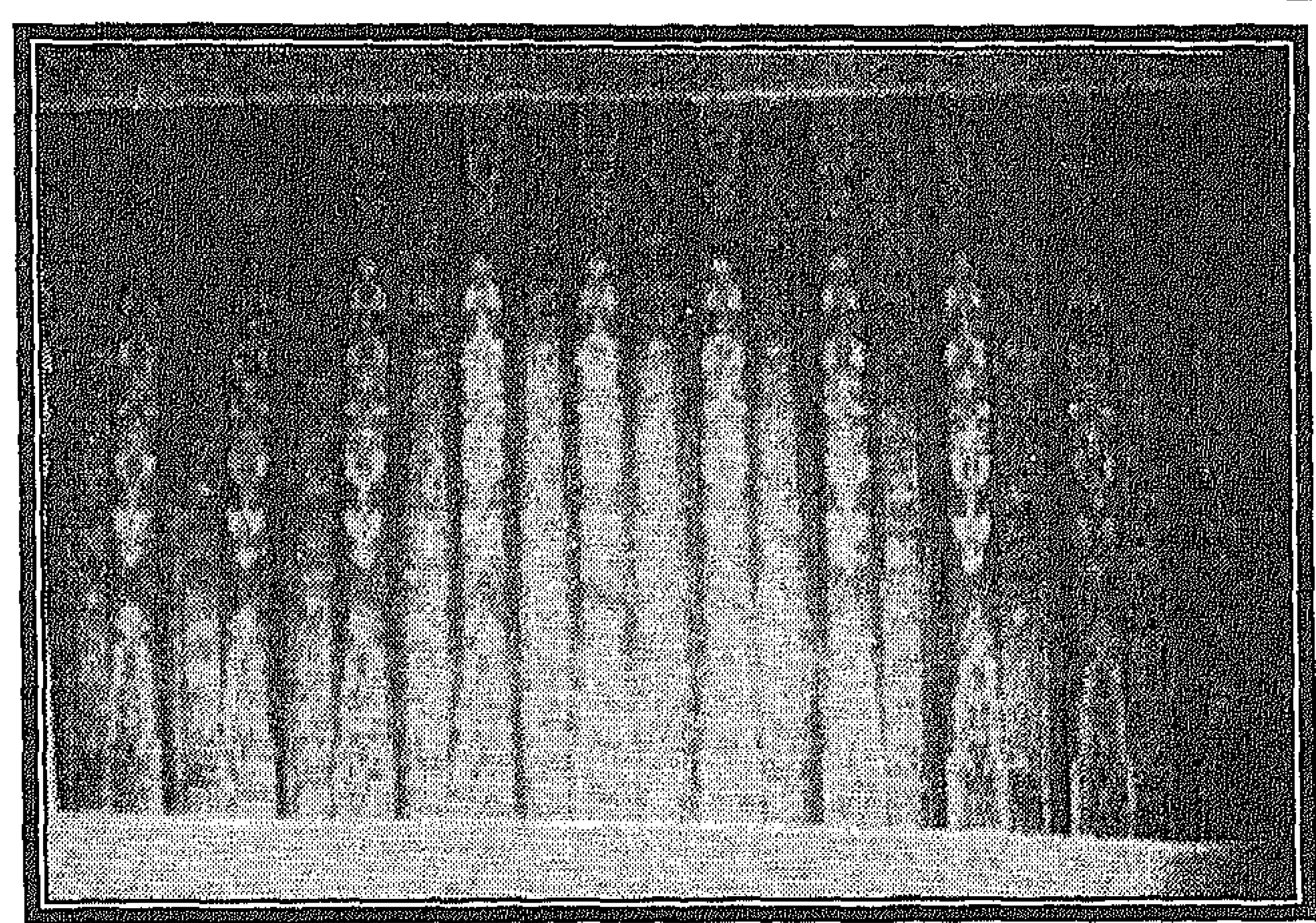
نموذج (5)



الجامع الأزهر (المدرسة الاقبغاوية انموذجاً)

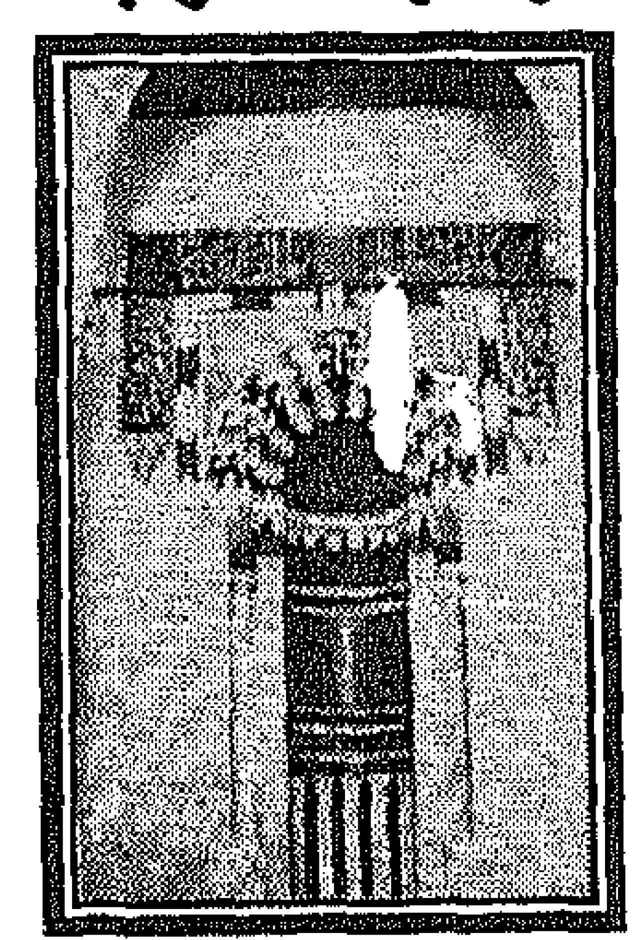
اسم المدرسة	المدرسة الاقبغاوية بهيئتها الحالية
تاريخ أول إنشاء للمدرسة	734هـ / 1333م
الموقع	مصر
أبرز عناصرها المعمارية الزخرفية	الأروقة - المحراب - السقف - القبة - النوافذ

1. زخارف الاروقة



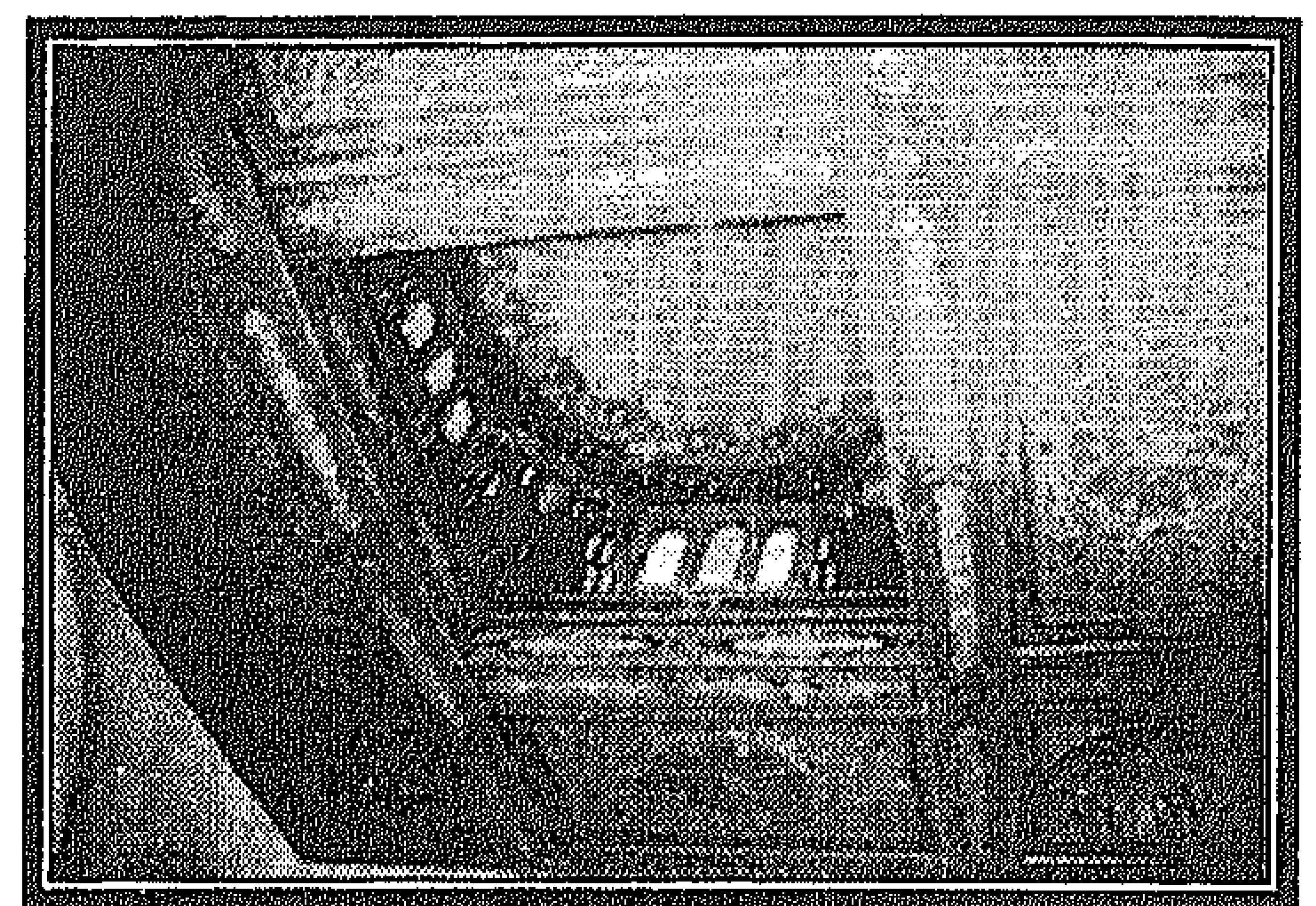
الموقع	تحيط بالسقف من الداخل
نوع البناء الزخرفي	عمودى
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	خشب

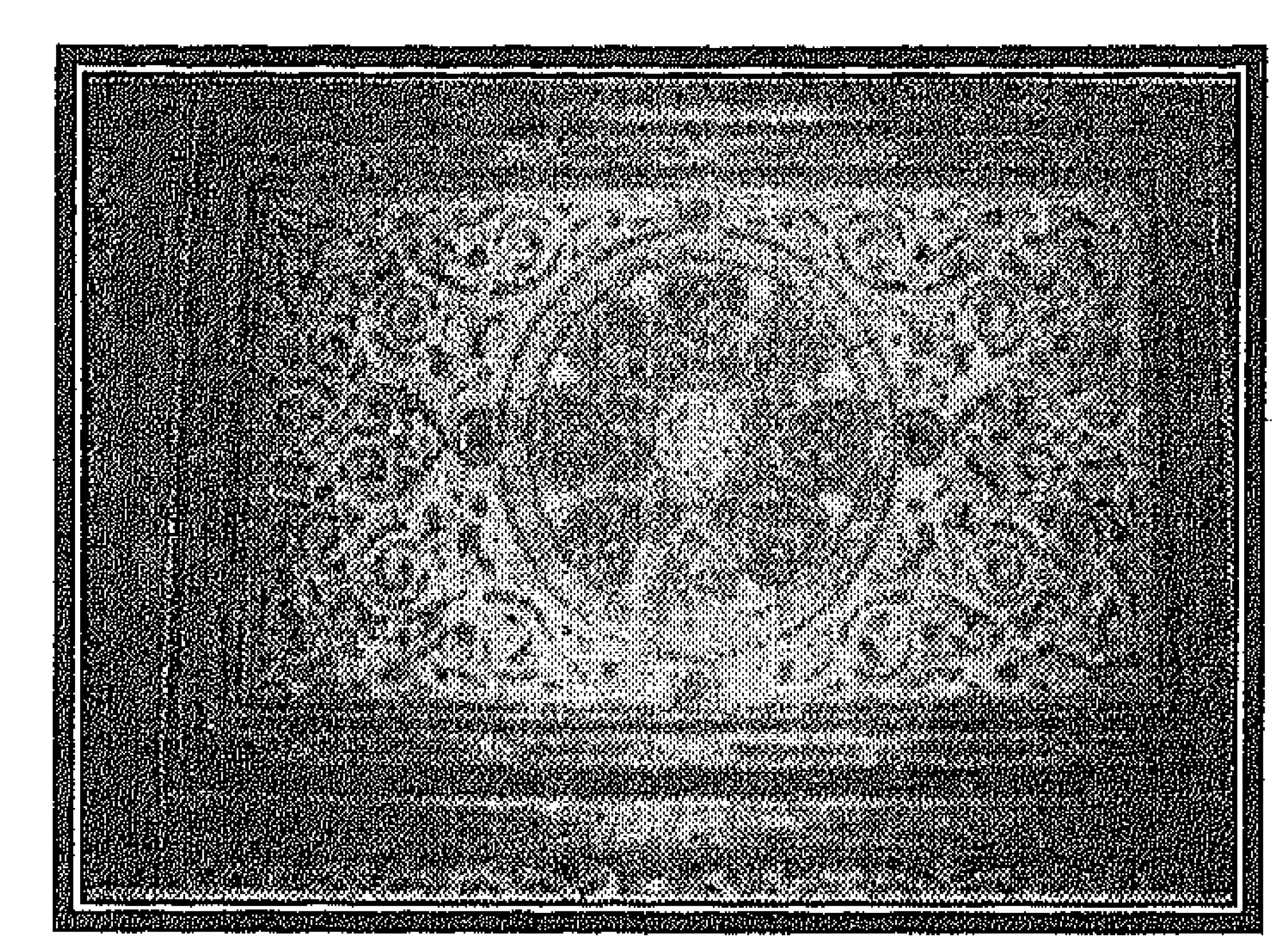
2. زخارف المحراب



الموقع	على واجهة المحراب في جدار القبلة
نوع البناء الزخرفي	عمودي
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	رخام وفسيفساء

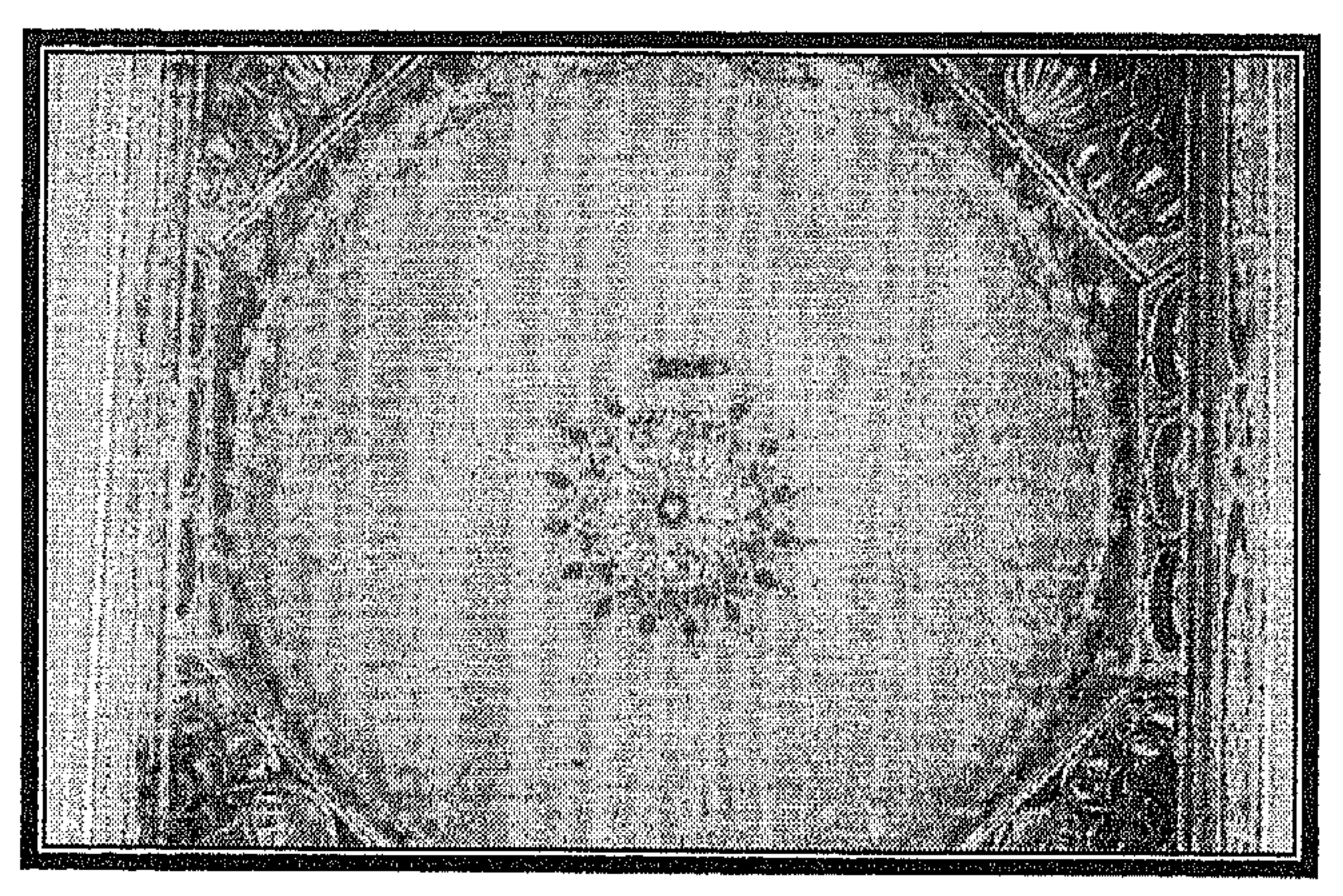
3. زخارف السقف



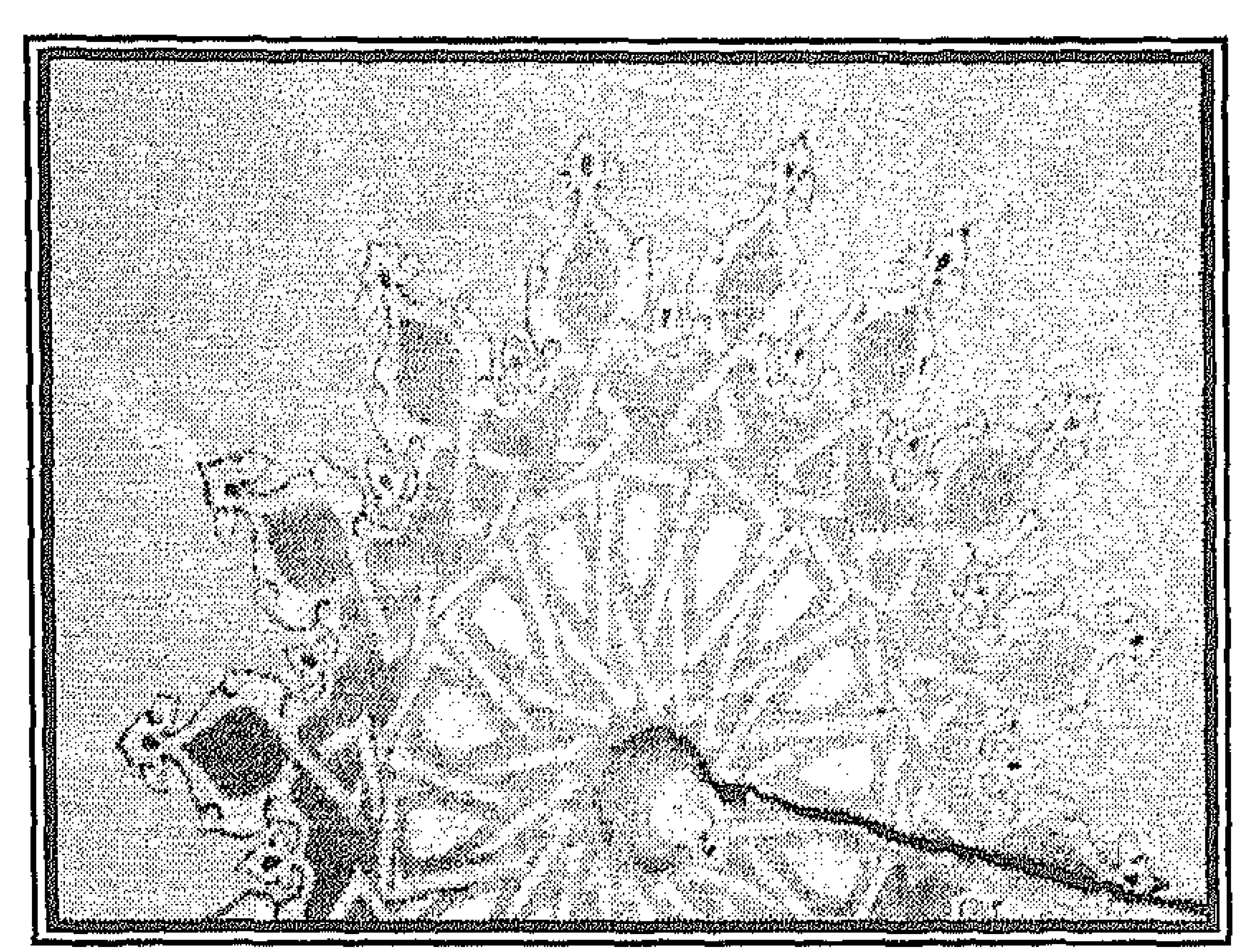


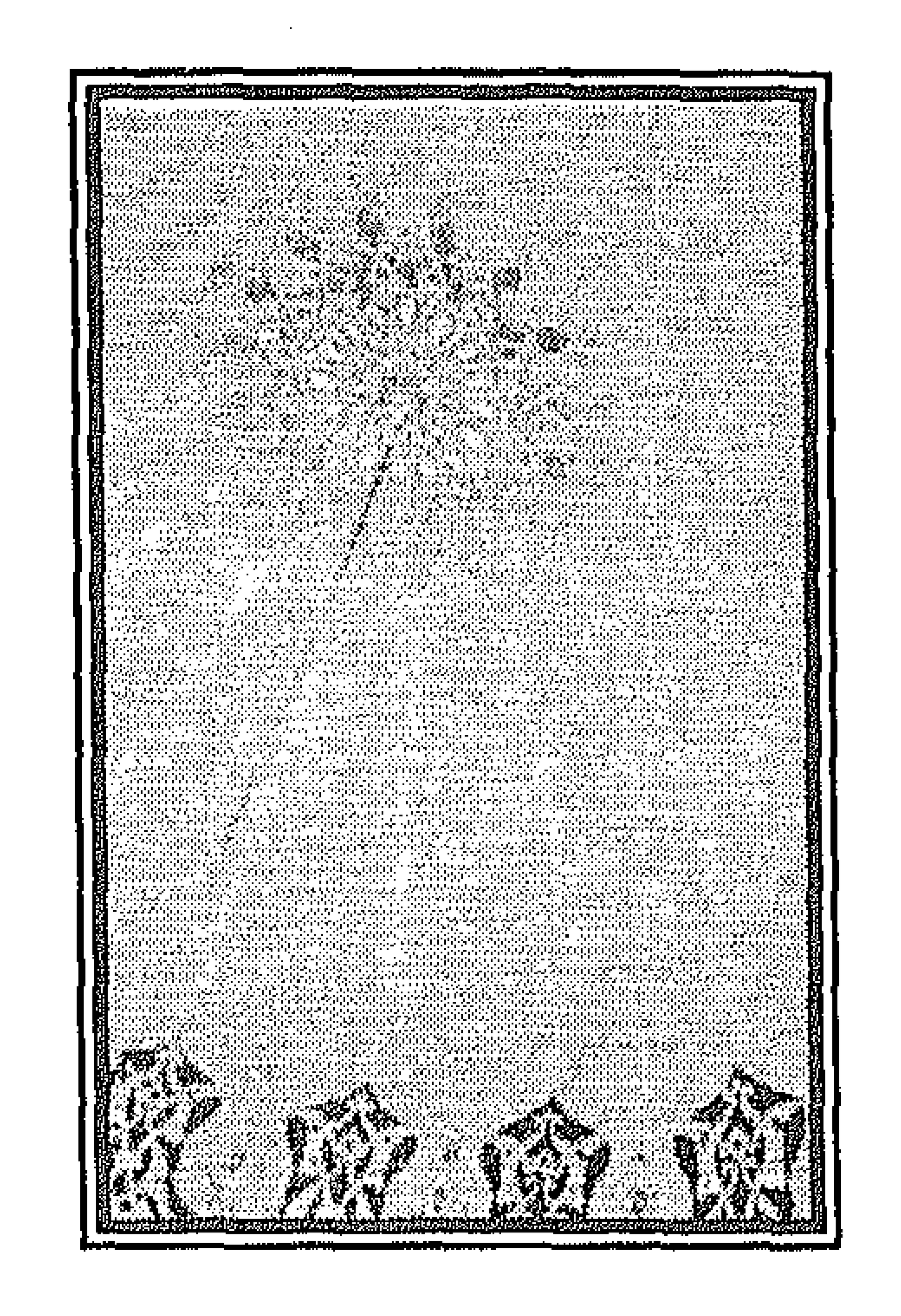
الموقع	في السقف الداخلي للمسجد
نوع البناء الزخرفي	مستطيل
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	خشب

4. زخارف القبة

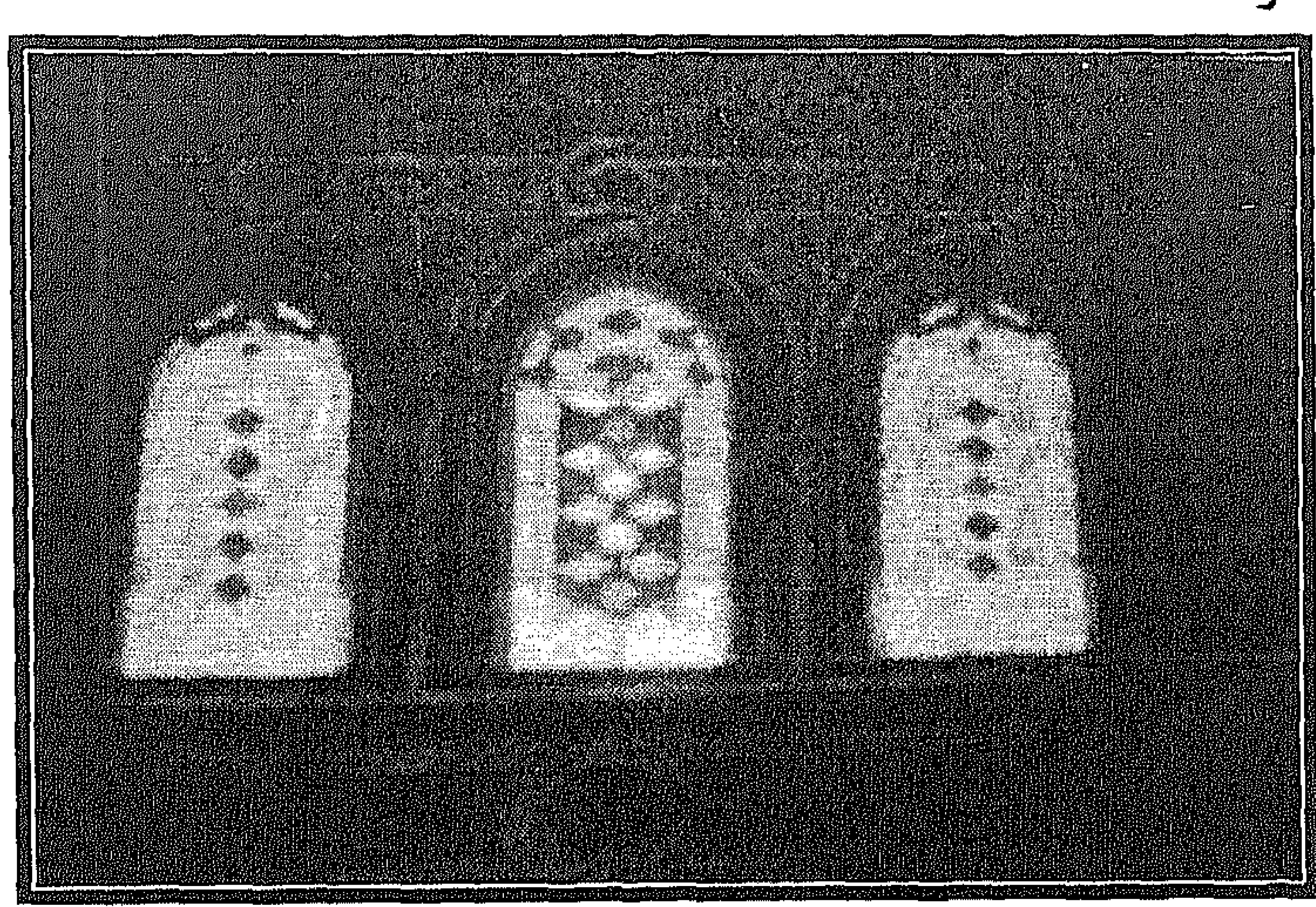


الموقع	في جدار القبة من الداخل
نوع البناء الزخرفي	دائري
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	حجر



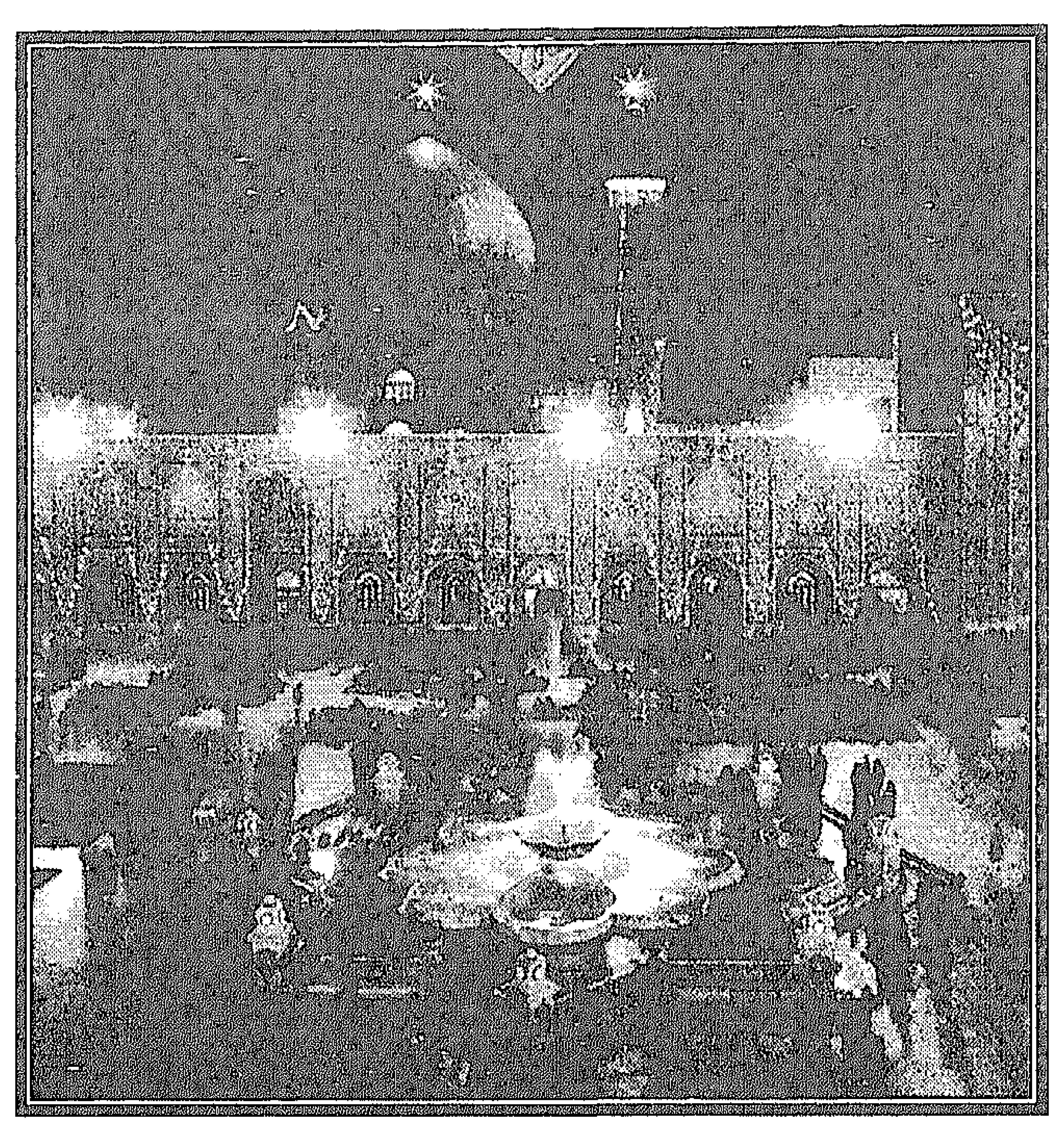


5. زخارف النوافذ



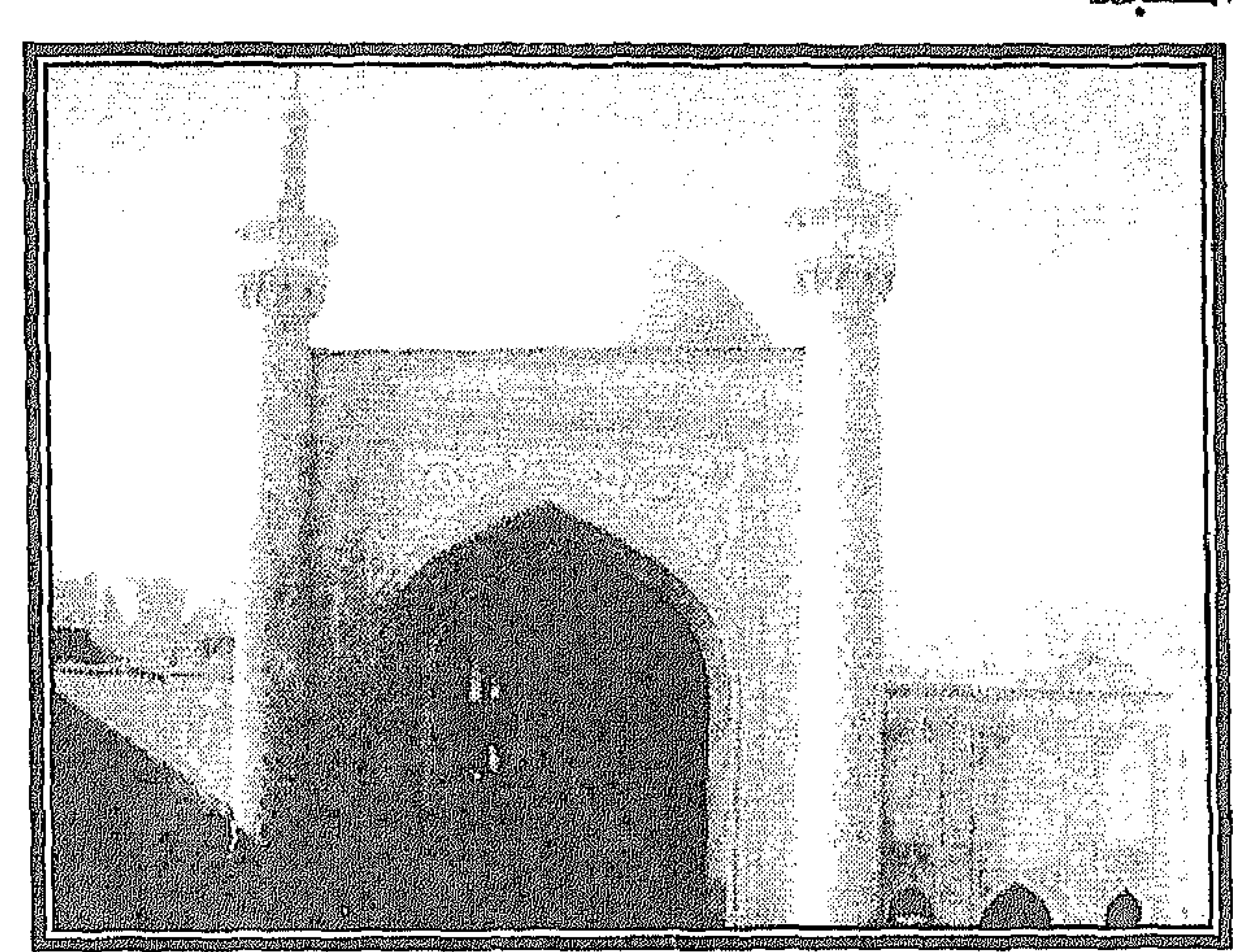
الموقع	على نوافذ الحرم الداخلي
نوع البناء الزخرفي	عمودي
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	زجاج

نموذج (6)



اسم المسجد	مسجد جوهر شاد بهيئته الحالية
تاريخ أول إنشاء للمسجد	821 هـ/1418م
الموقع	إيران
أبرز عناصره المعمارية الزخرفية	مدخل المسجد – الأواوين – المحراب – القبة

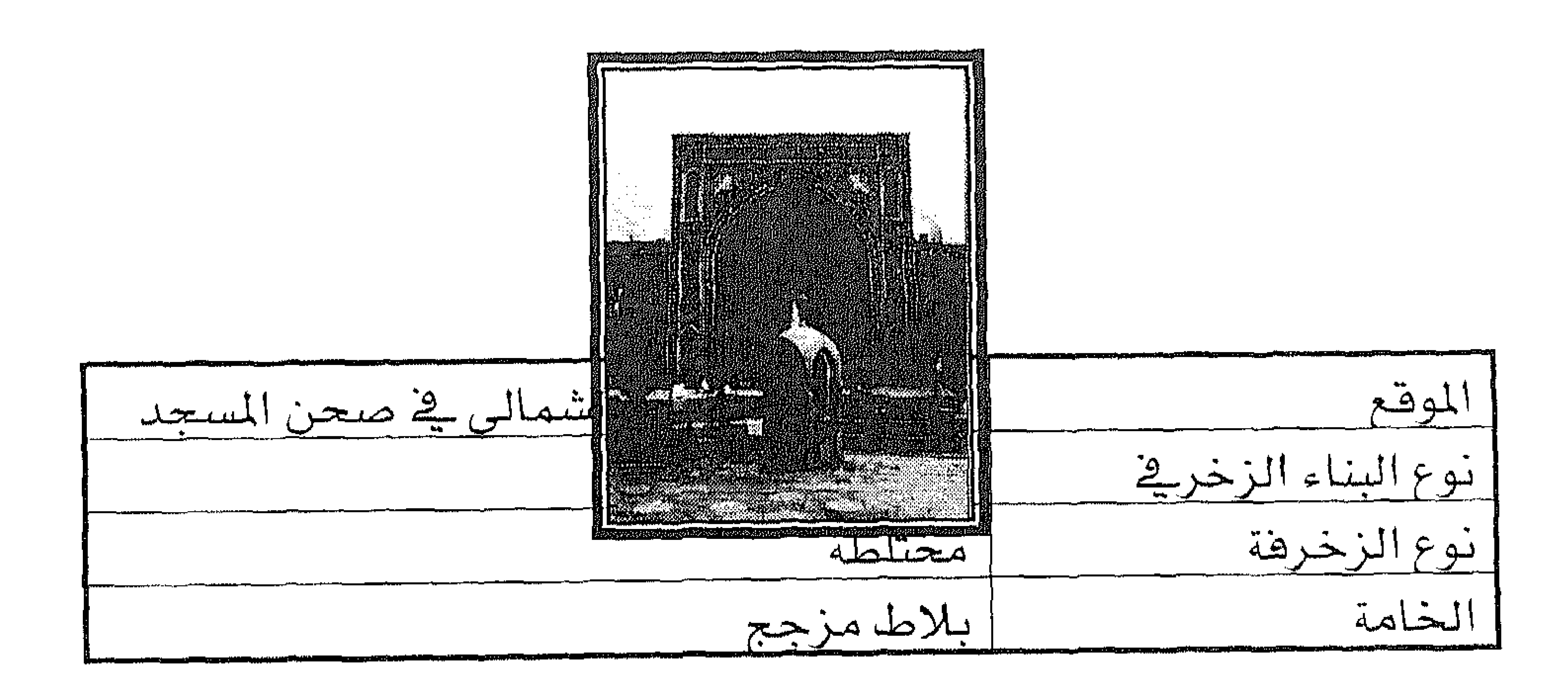
1. زخارف مدخل المسجد



الموقع	على واجهة مدخل المسجد
نوع البناء الزخرفي	عمودي
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	بلاط مزجج

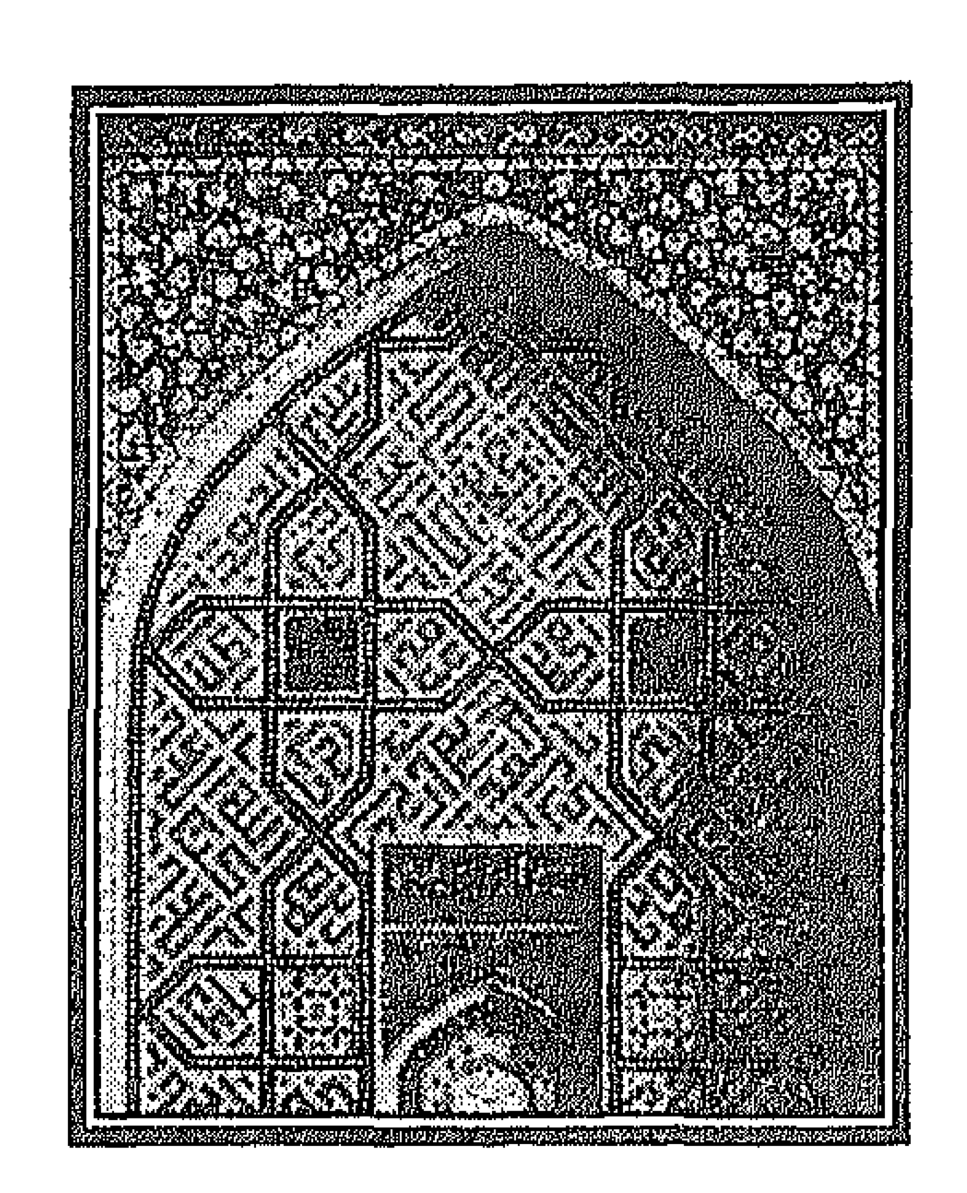
2. زخارف الاواوين

أ. الإيوان الشمالي



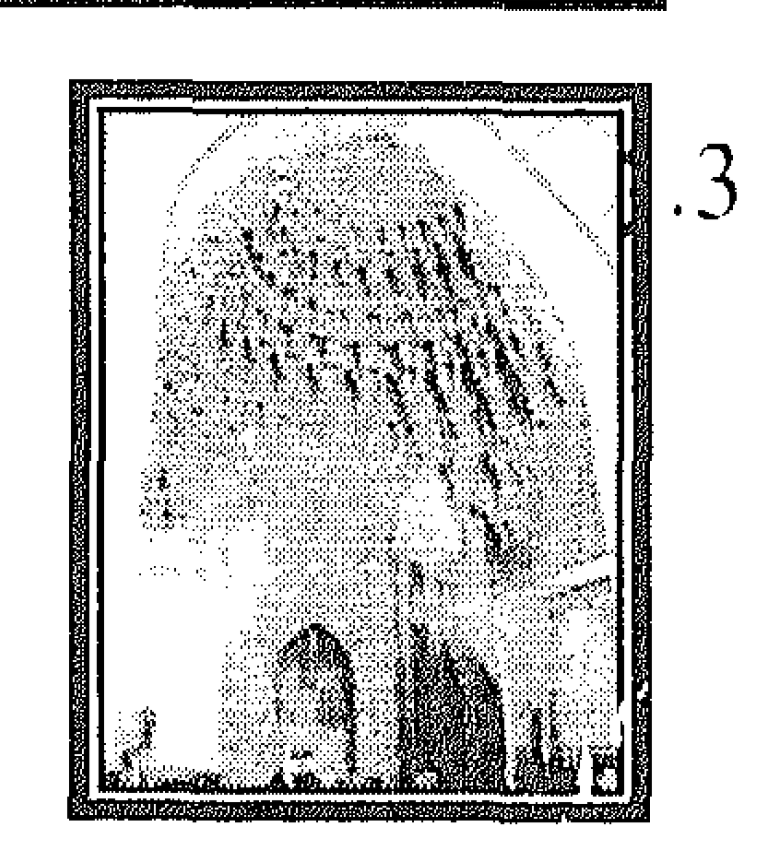
الموقع	شمالي في صحن المسجد
نوع البناء الزخرفي	
نوع الزخرفة	مختلطه
الخامة	بلاط مزجج

ب.الايوان الغربي



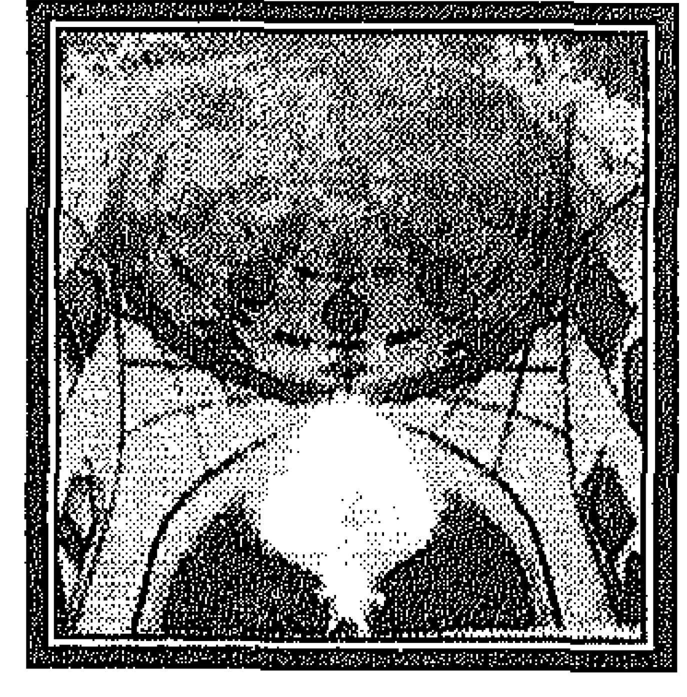
الموقع	على واجهة الايوان الغربي في صحن المسجد
نوع البناء الزخرفي	عمودي
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	بلاط مزجج

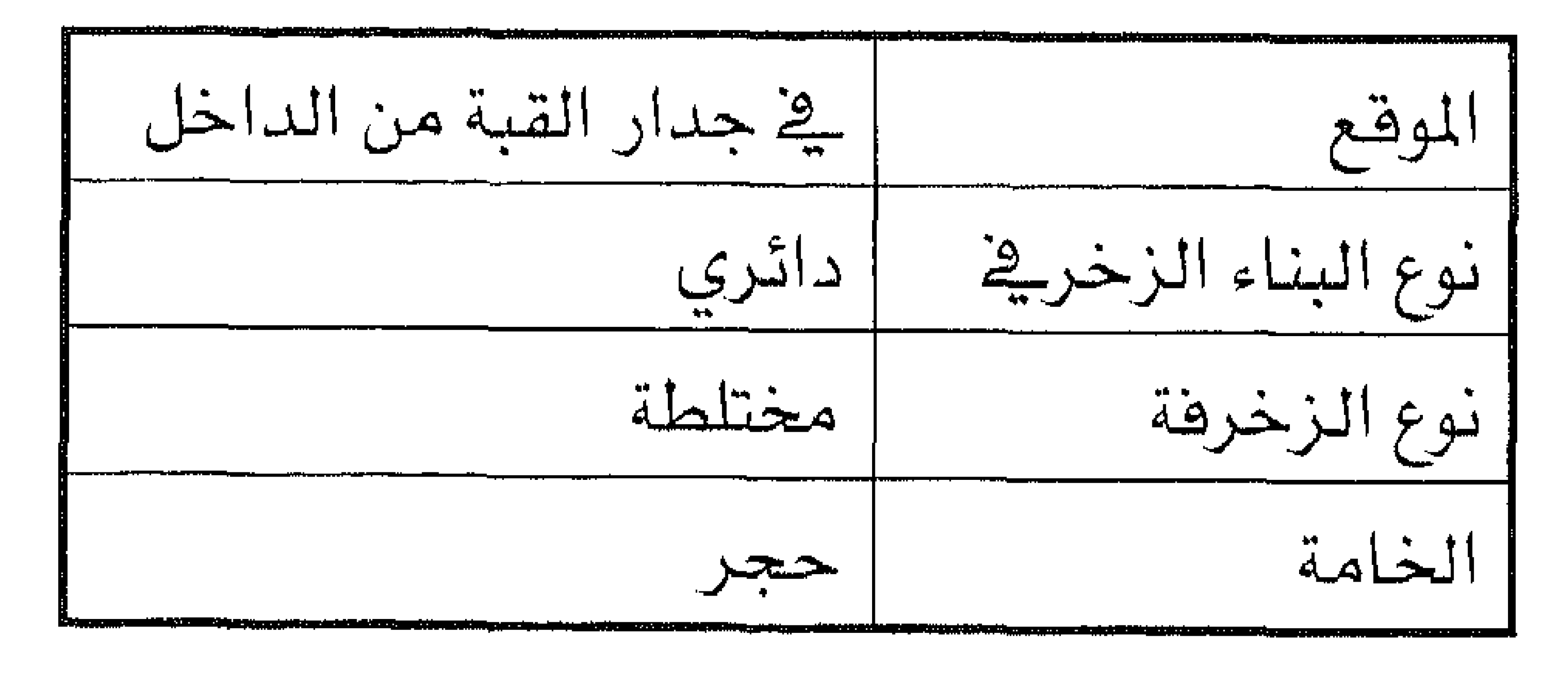
3.



الموقع	على واجهة المحراب في جدار القبلة
نوع البناء الزخرفي	عمودى
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	حجر

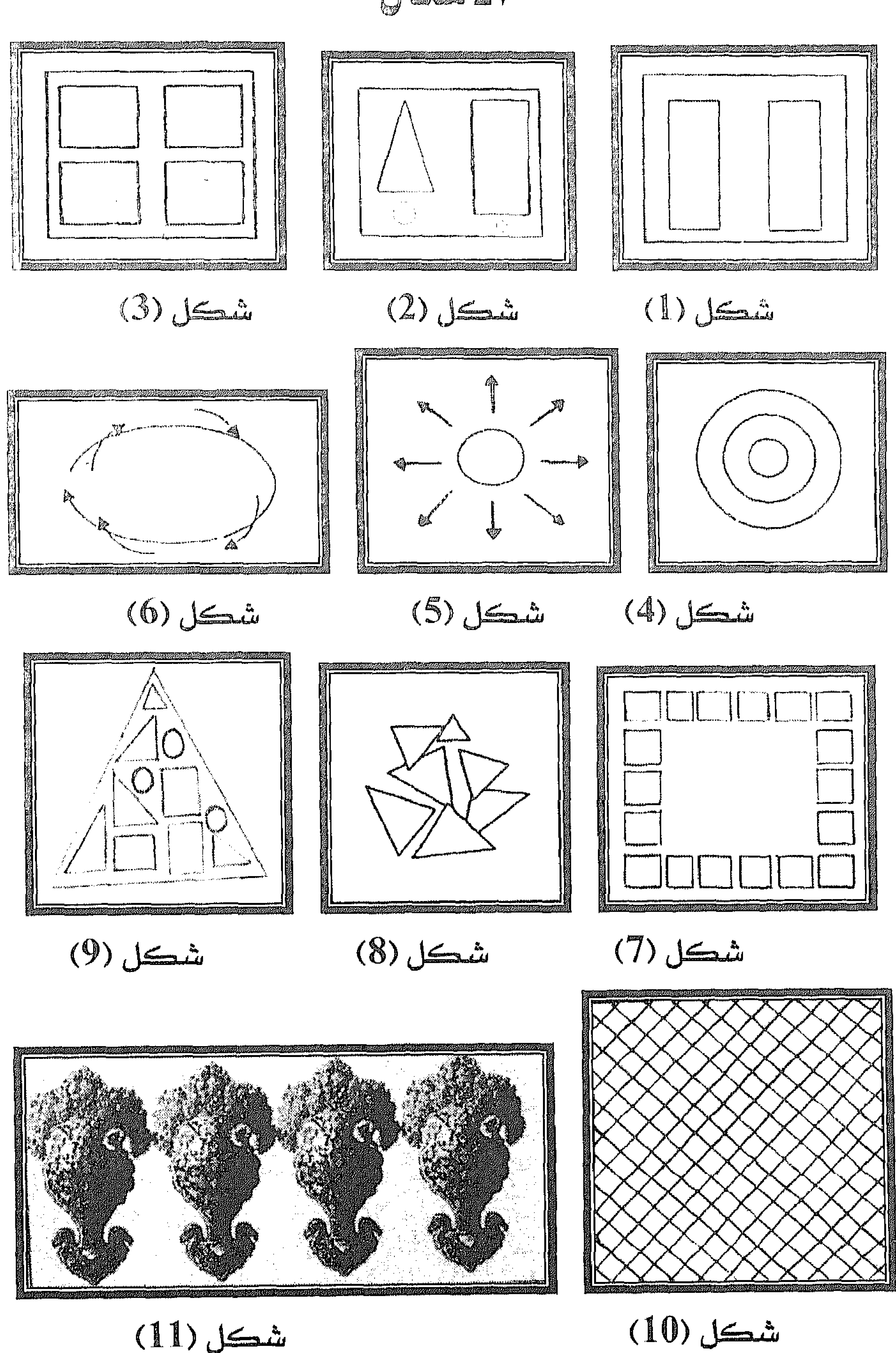
4. زخارف القبة





الموقع	في جدار القبة من الداخل
نوع البناء الزخرفي	دائري
نوع الزخرفة	مختلطة
الخامة	حجر

الاشكال

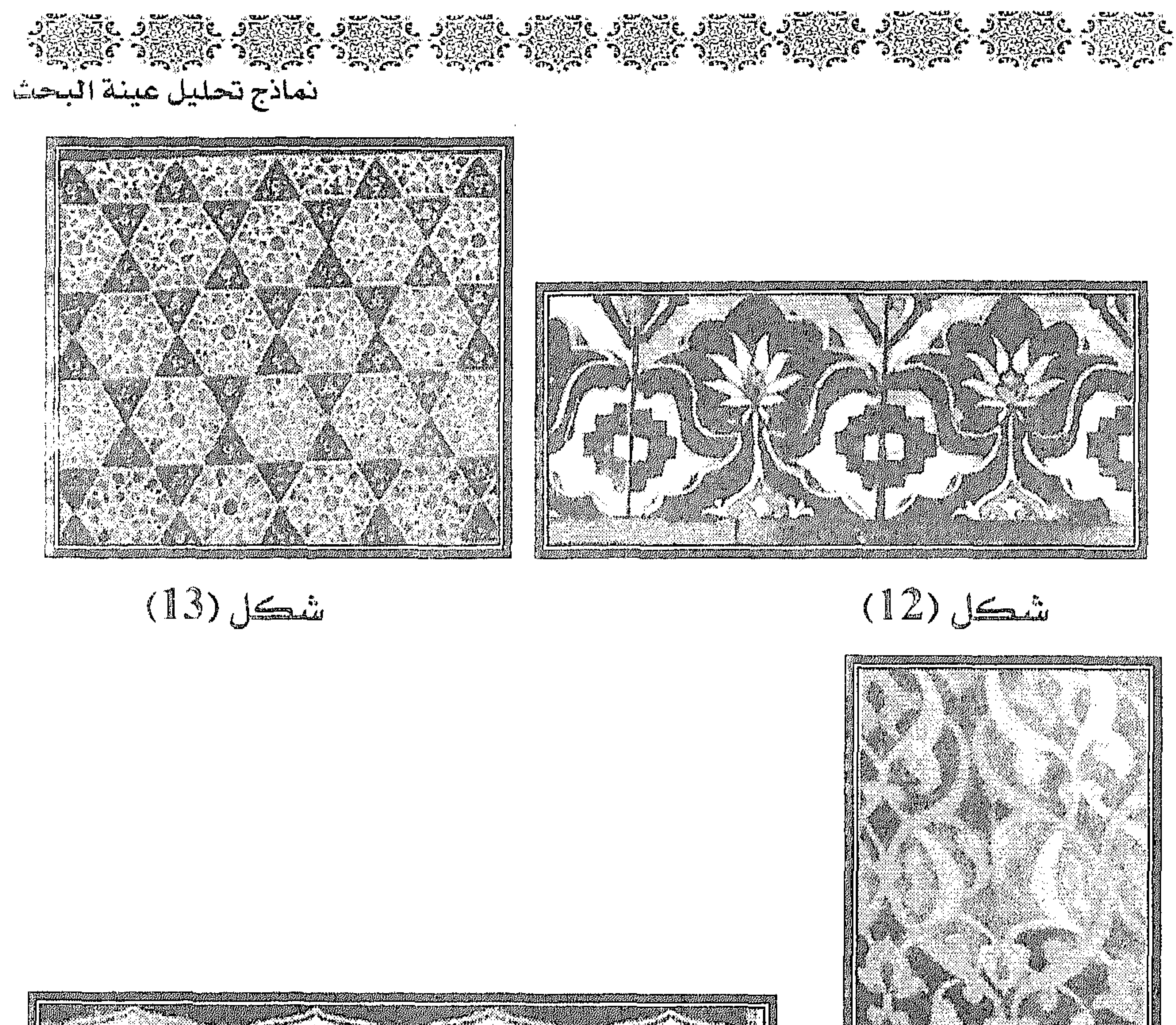


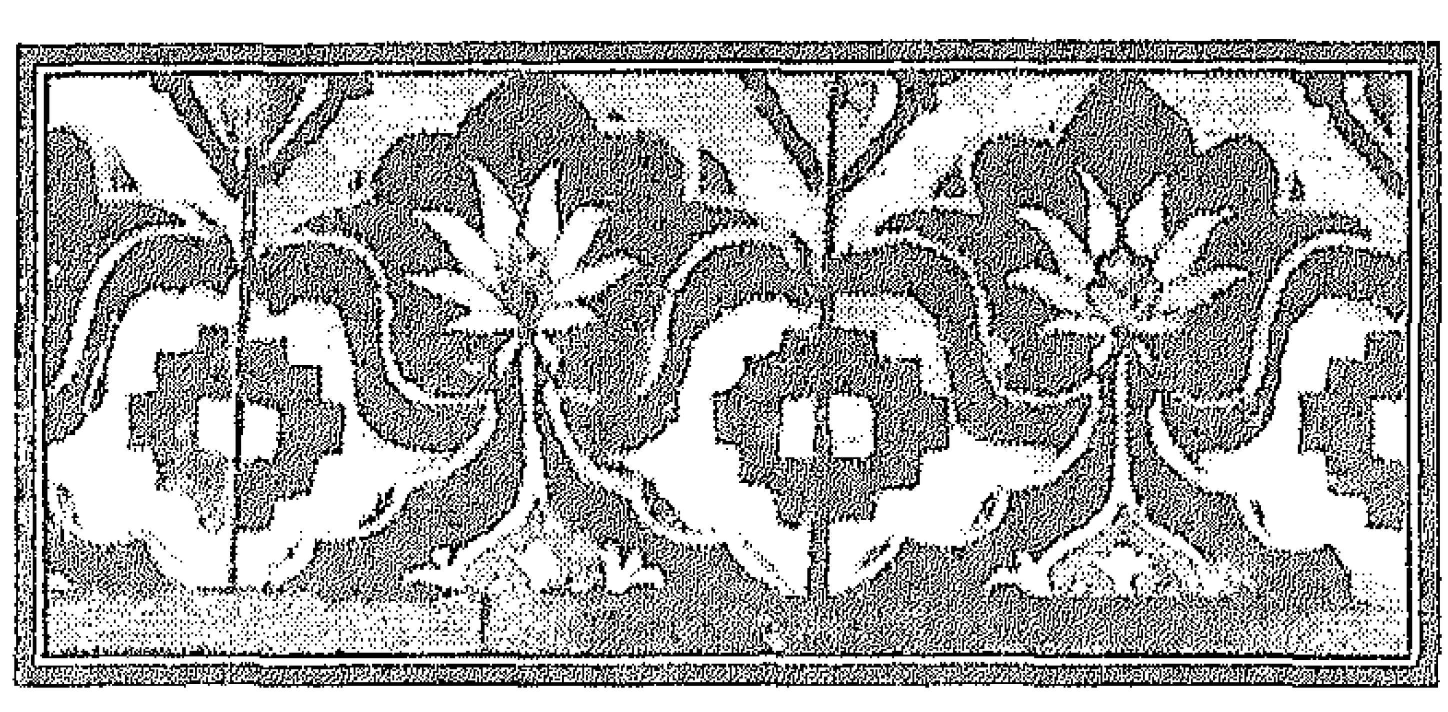
شكل (1) شكل (2) شكل (3)

شكل (4) شكل (5) شكل (6)

شكل (7) شكل (8) شكل (9)

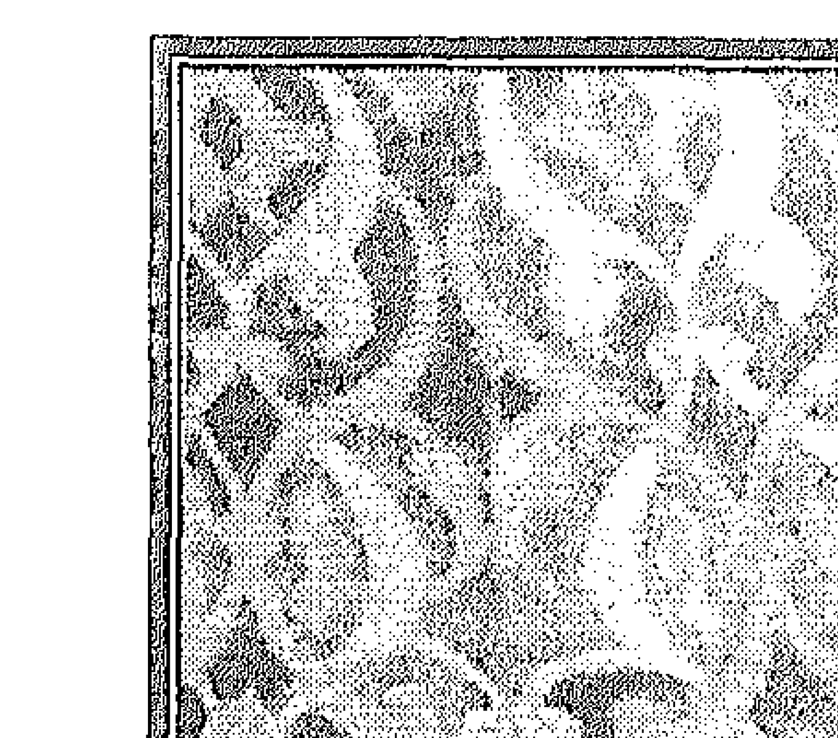
شكل (10) شكل (11)

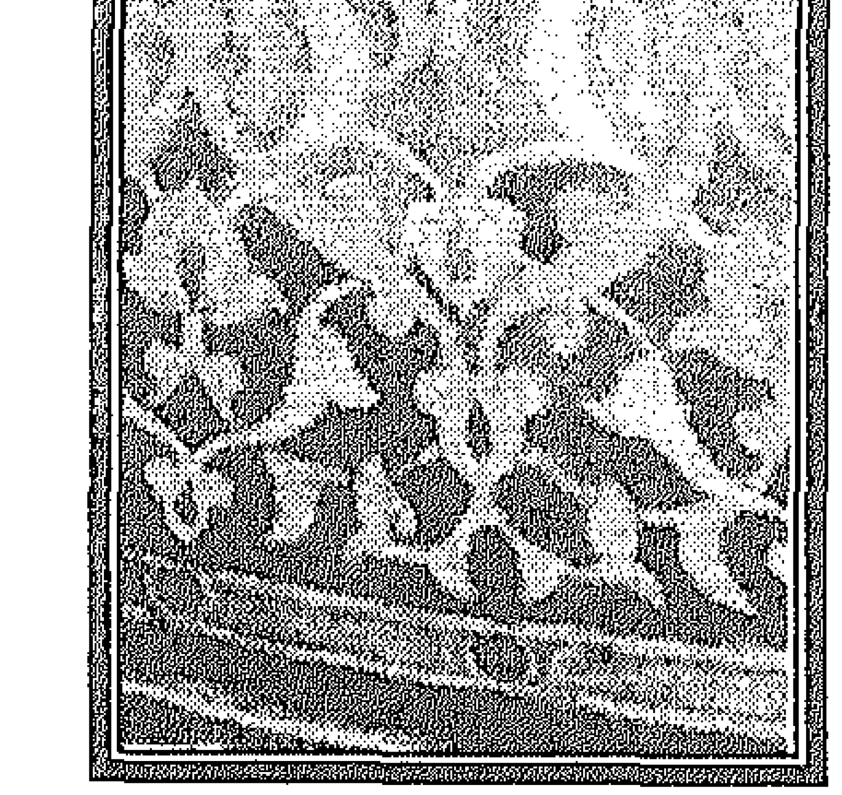


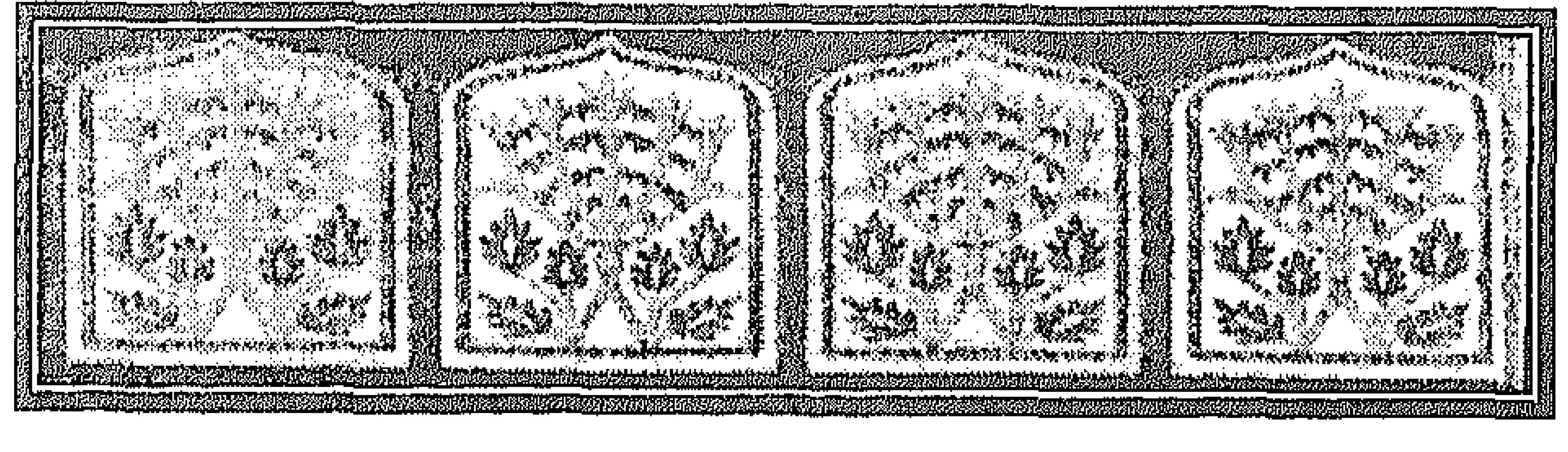


شكل (13)

شكل (12)

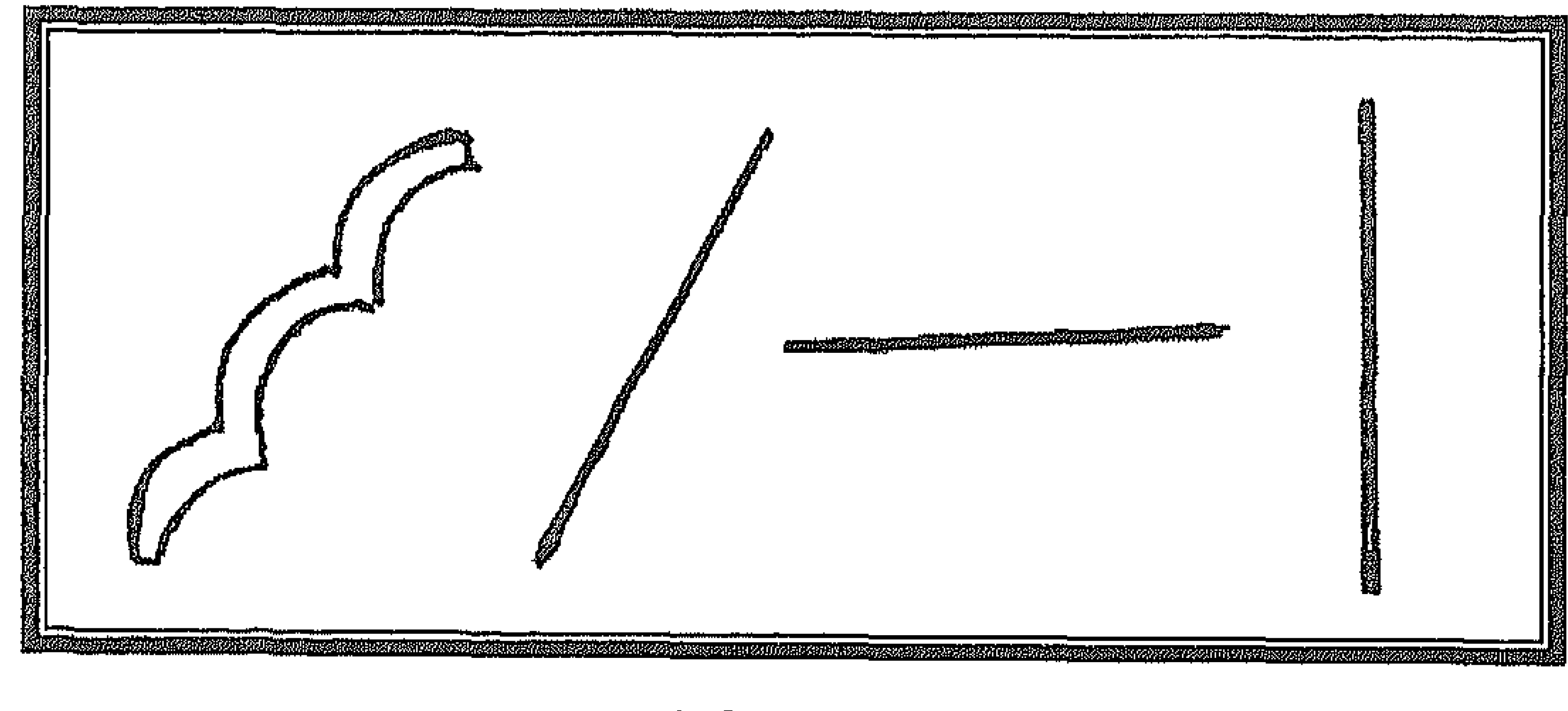






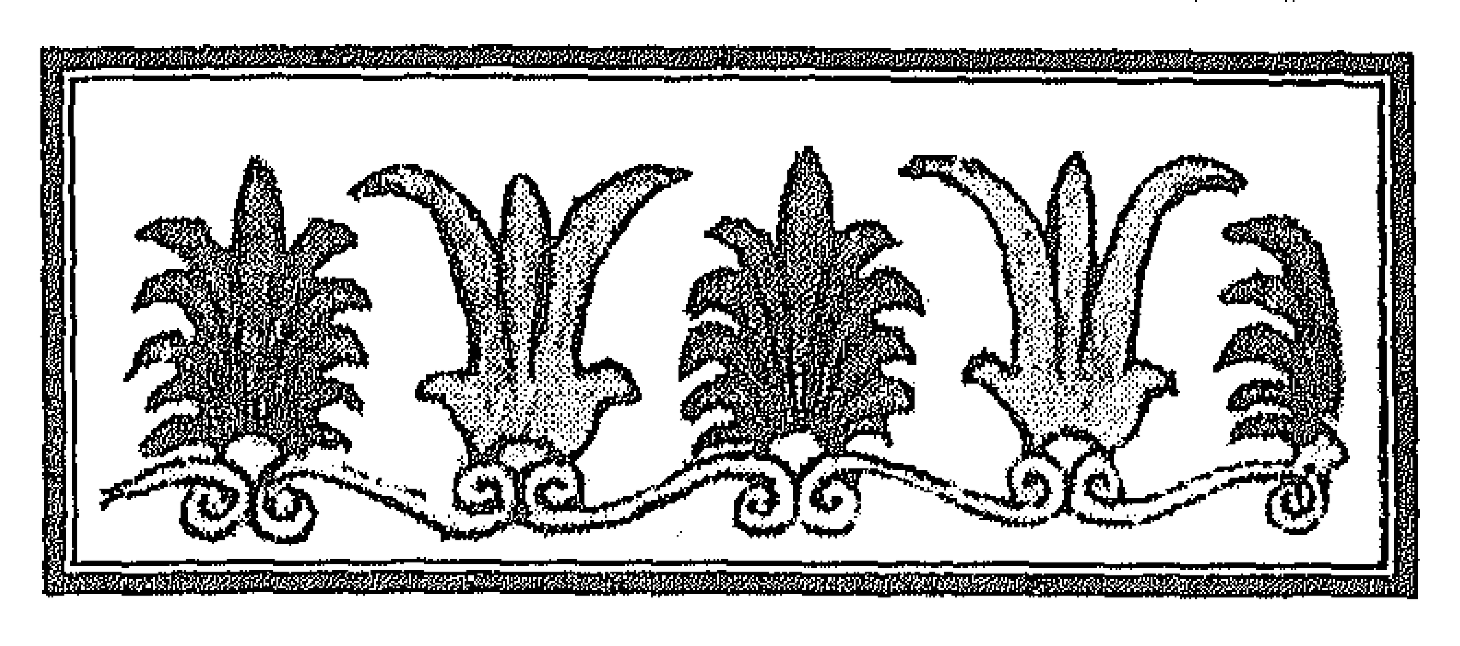
شكل (15)

شكل (14)

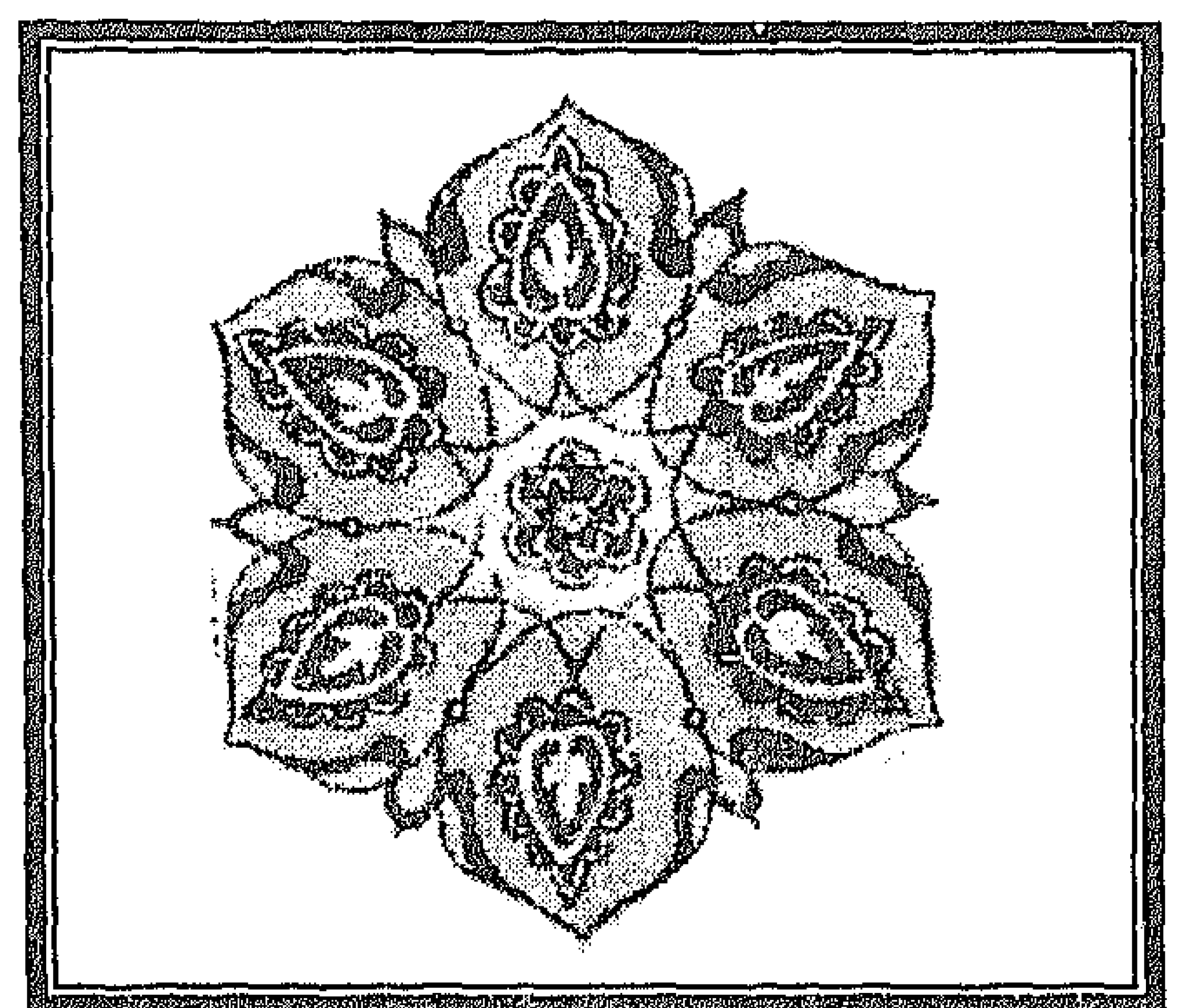


شكل (16)

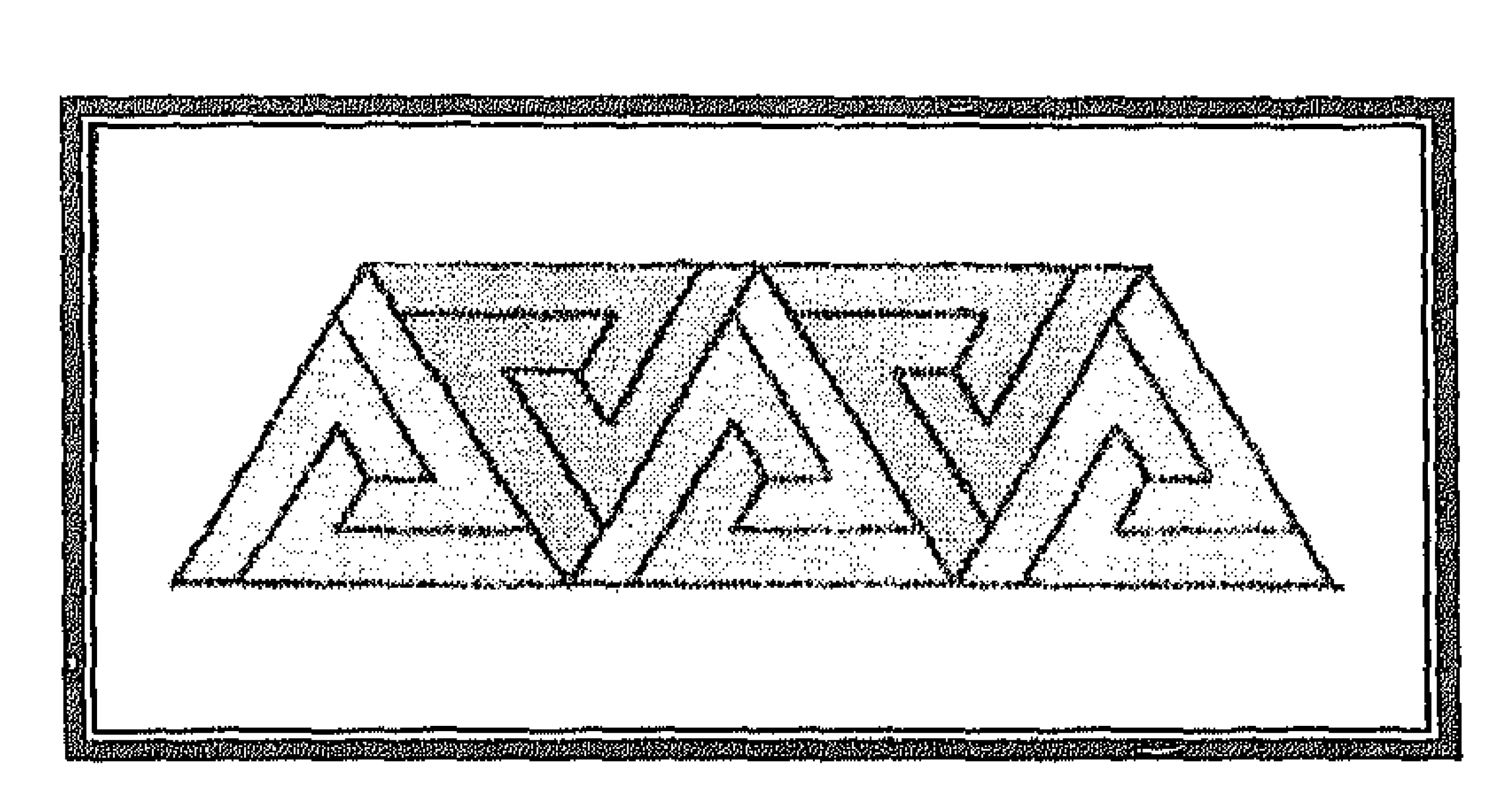
شكل (17)



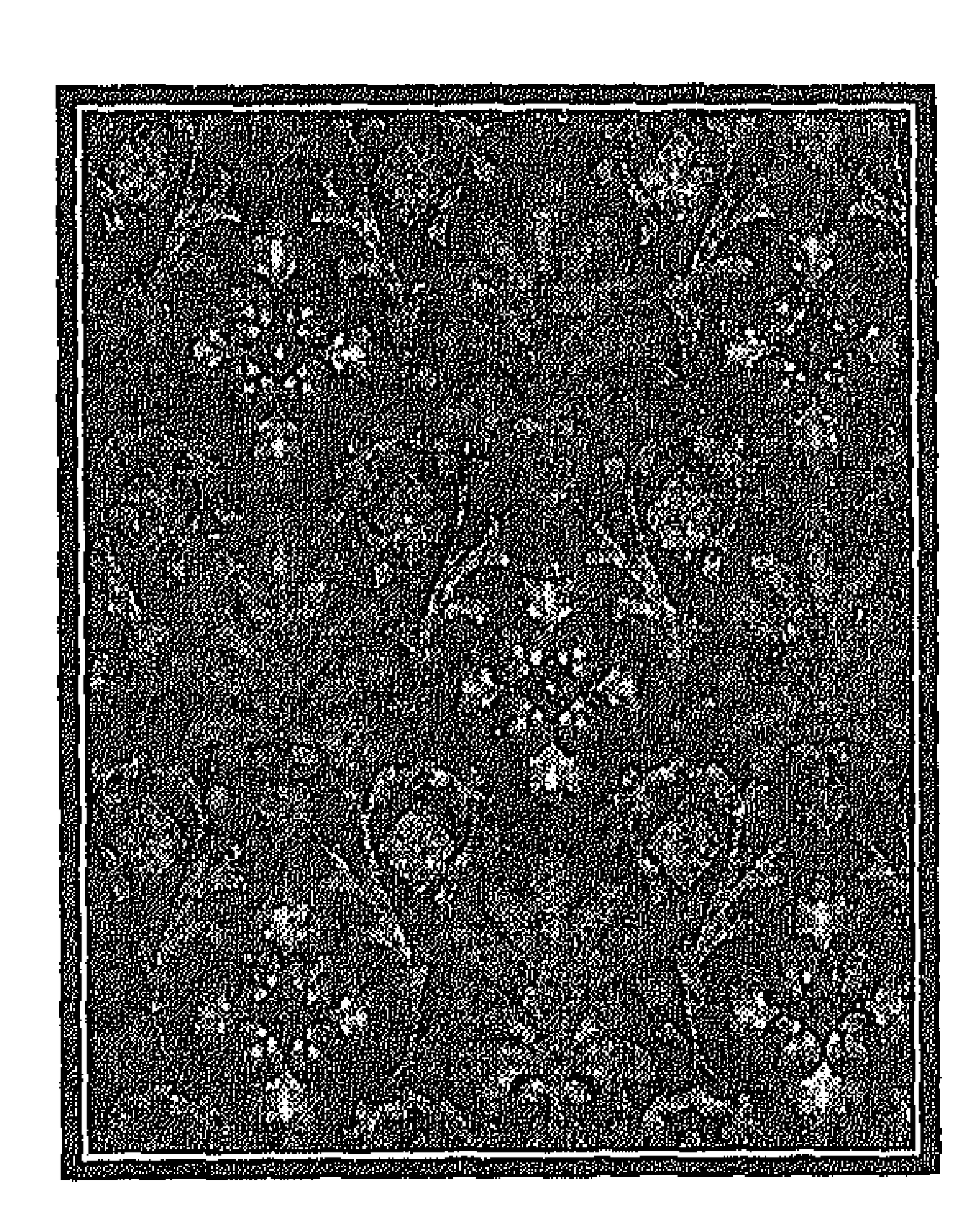
شكل (18)



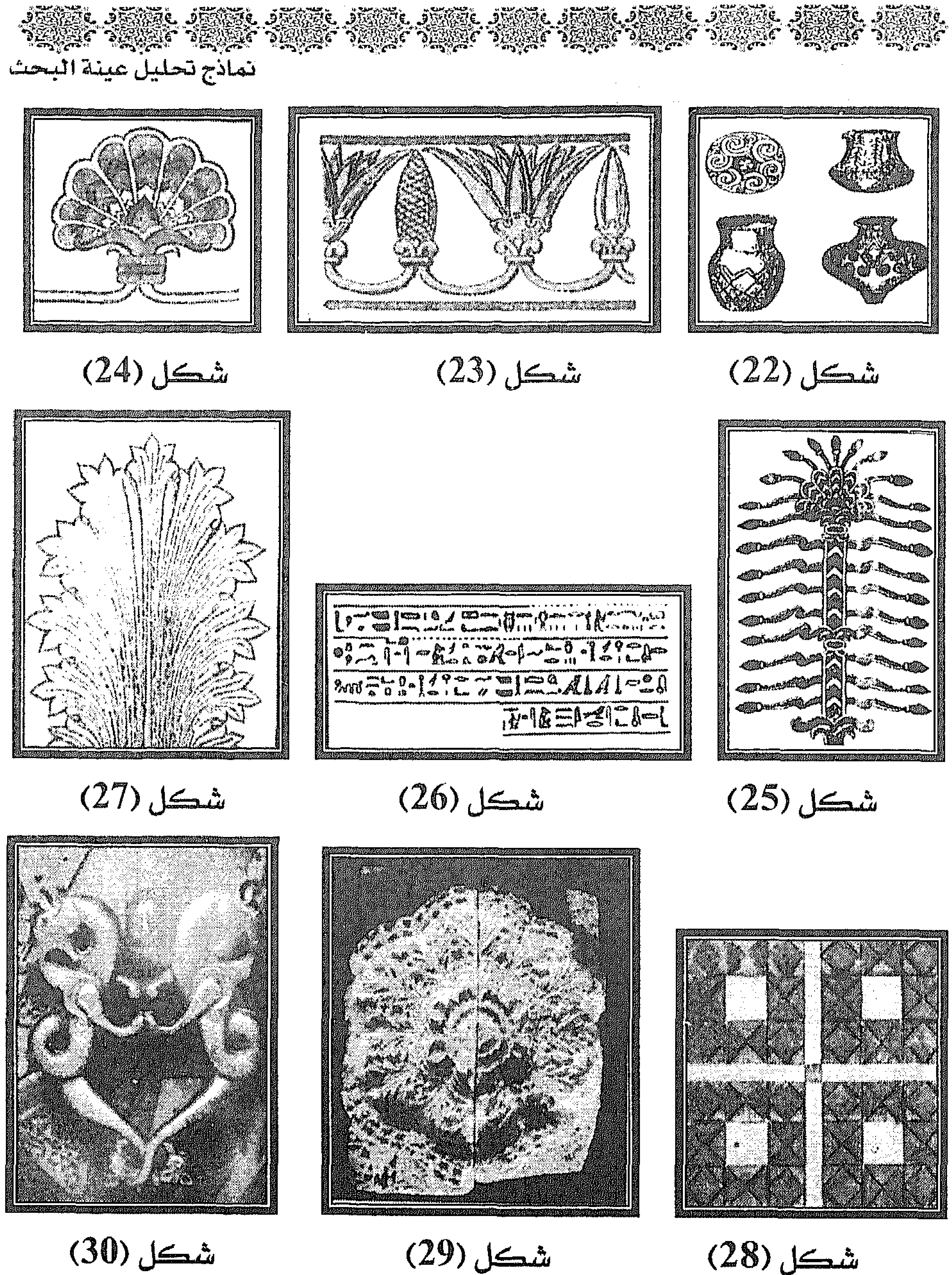
شكل (19)



شكل (20)



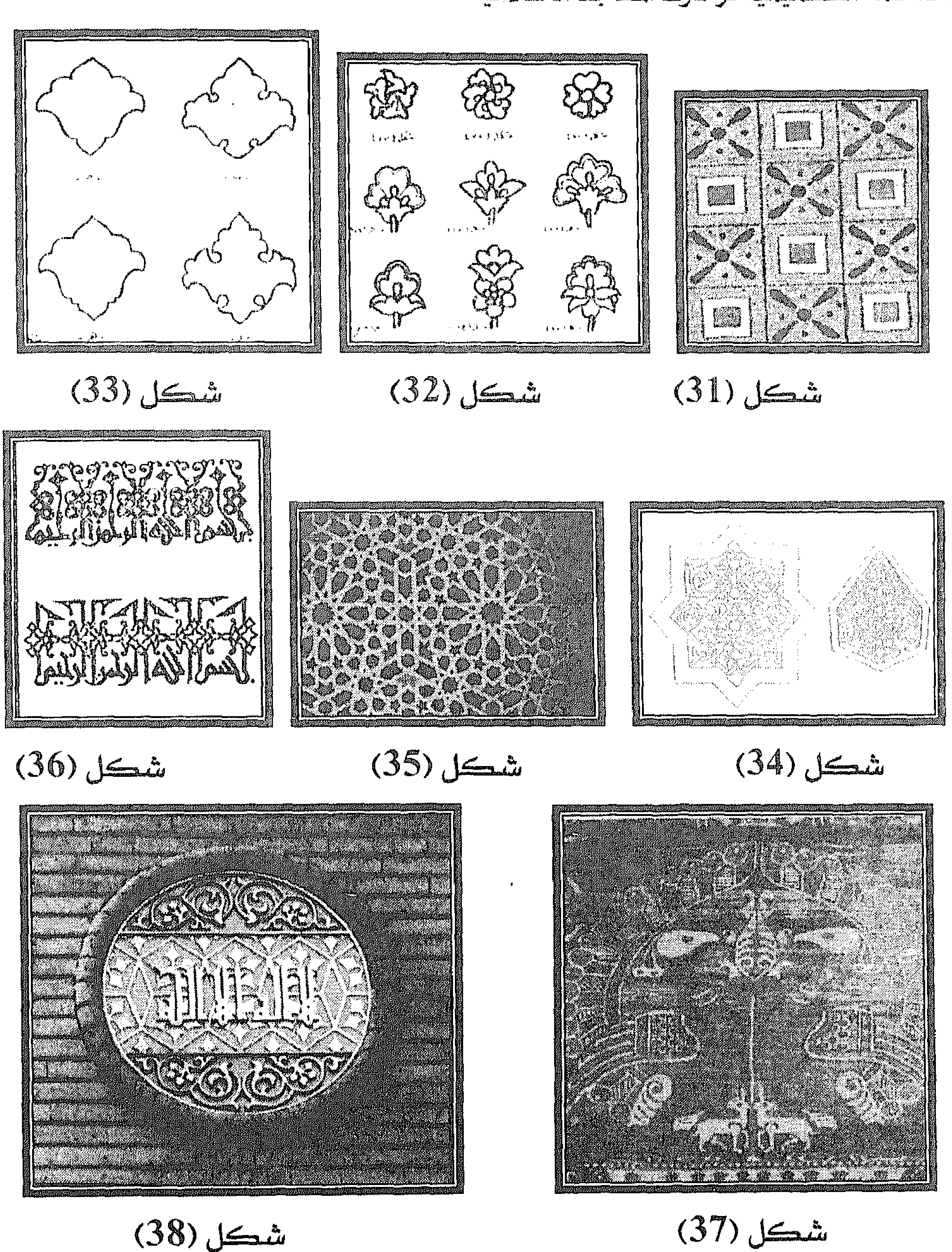
شكل (21)



شكل (22) شكل (23) شكل (24)

شكل (25) شكل (26) شكل (27)

شكل (28) شكل (29) شكل (30)



شكل (31)

شكل (32)

شكل (33)

شكل (34)

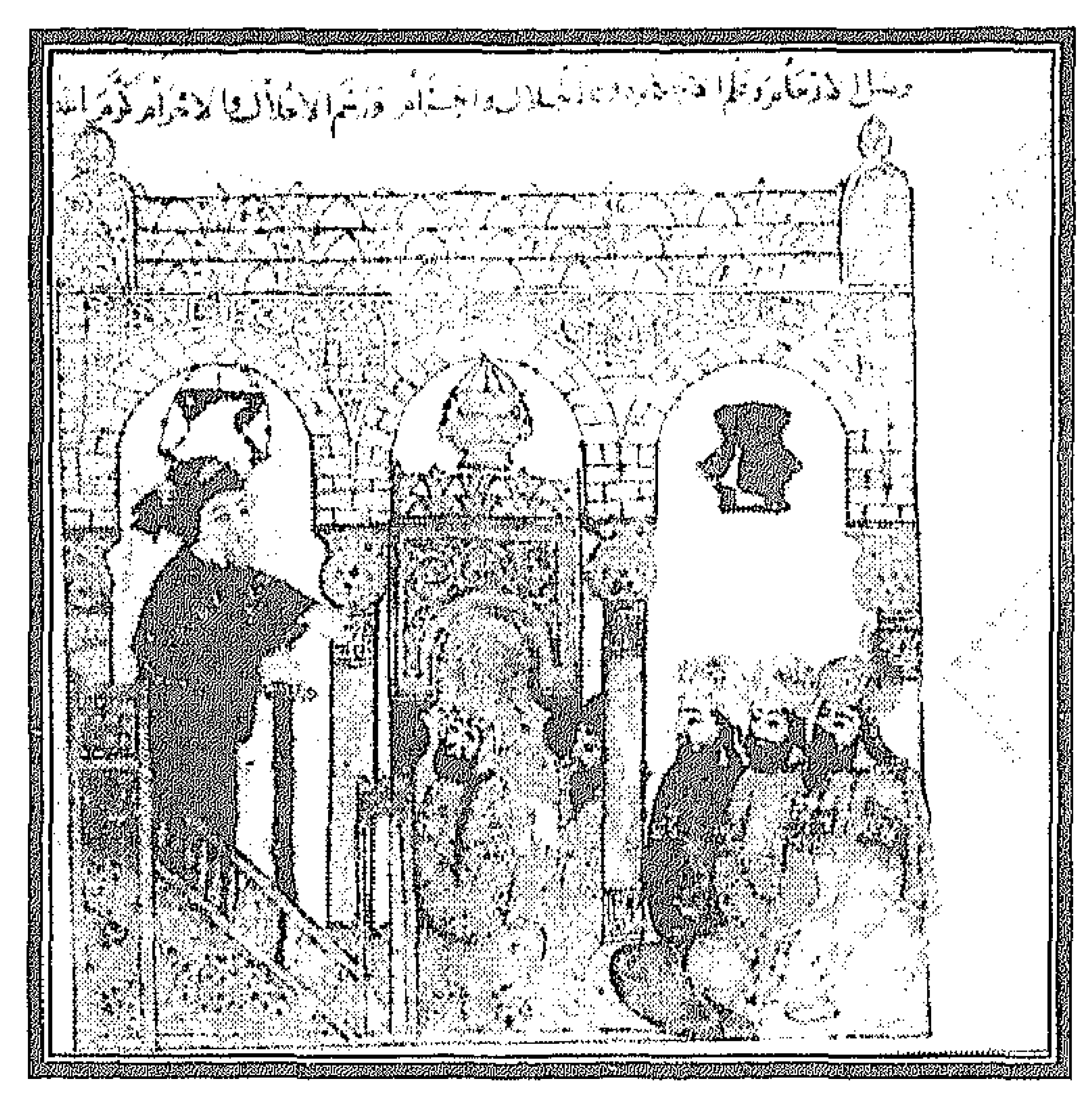
شكل (35)

شكل (36)

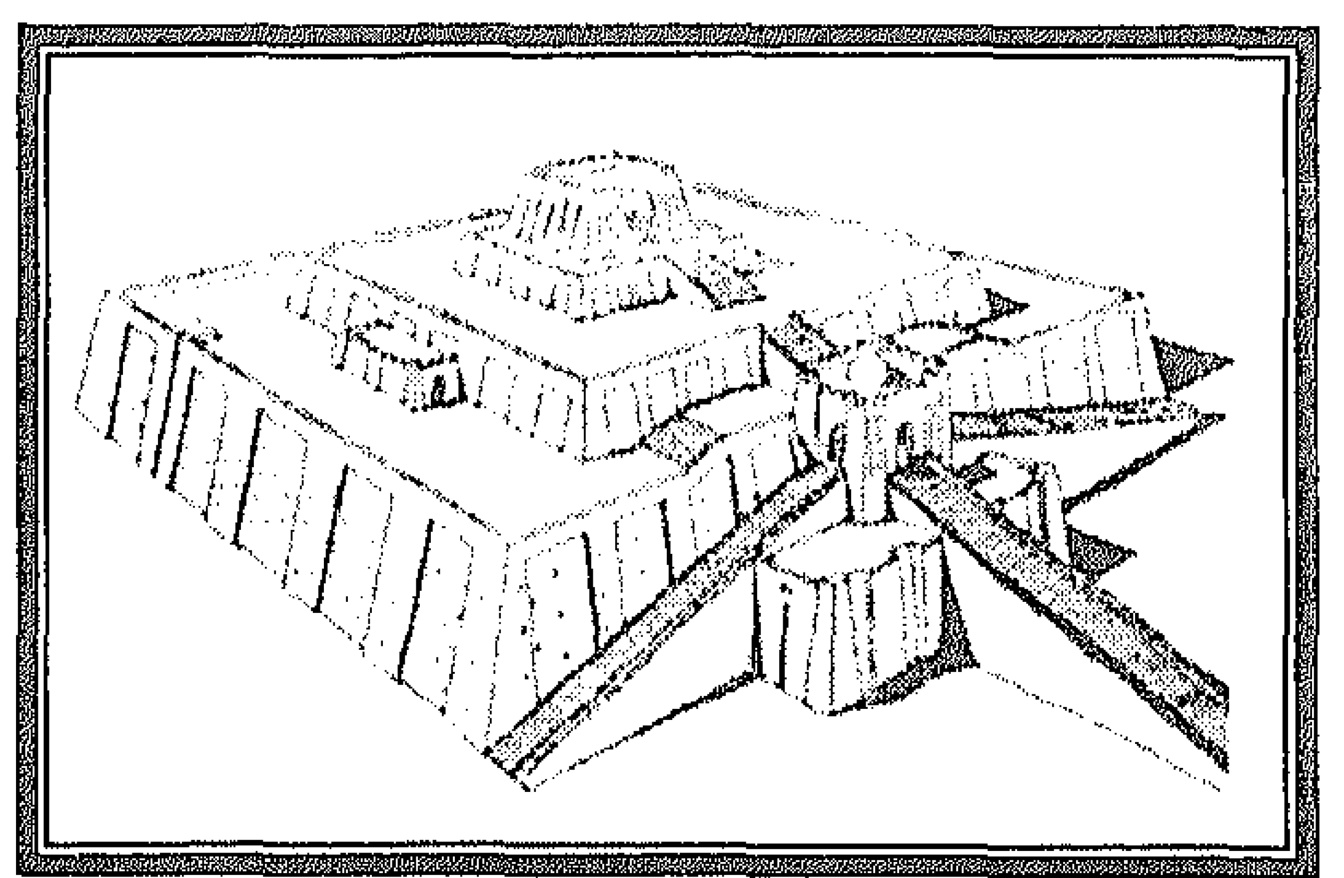
شكل (37)

شكل (38)

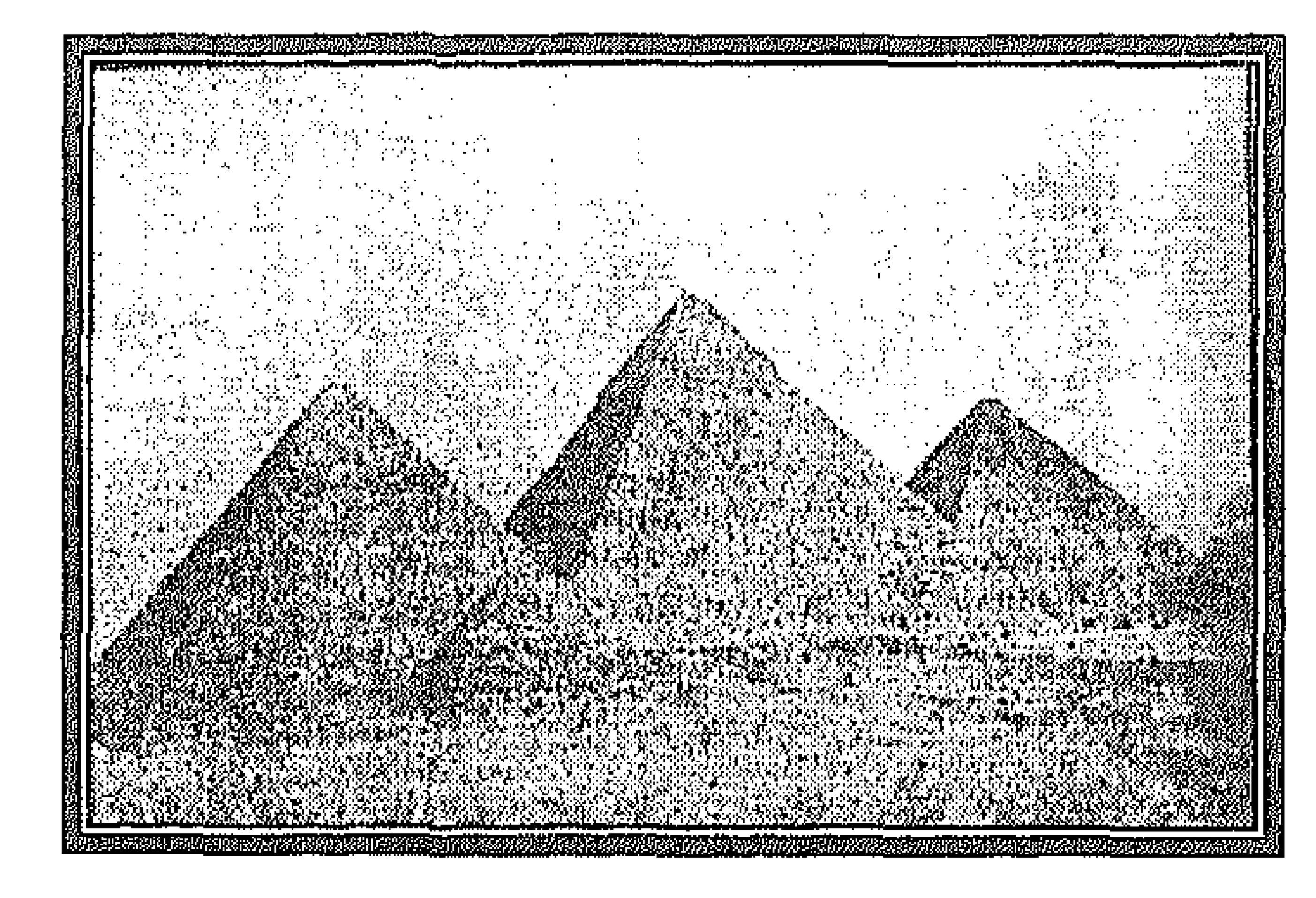
شكل (39)



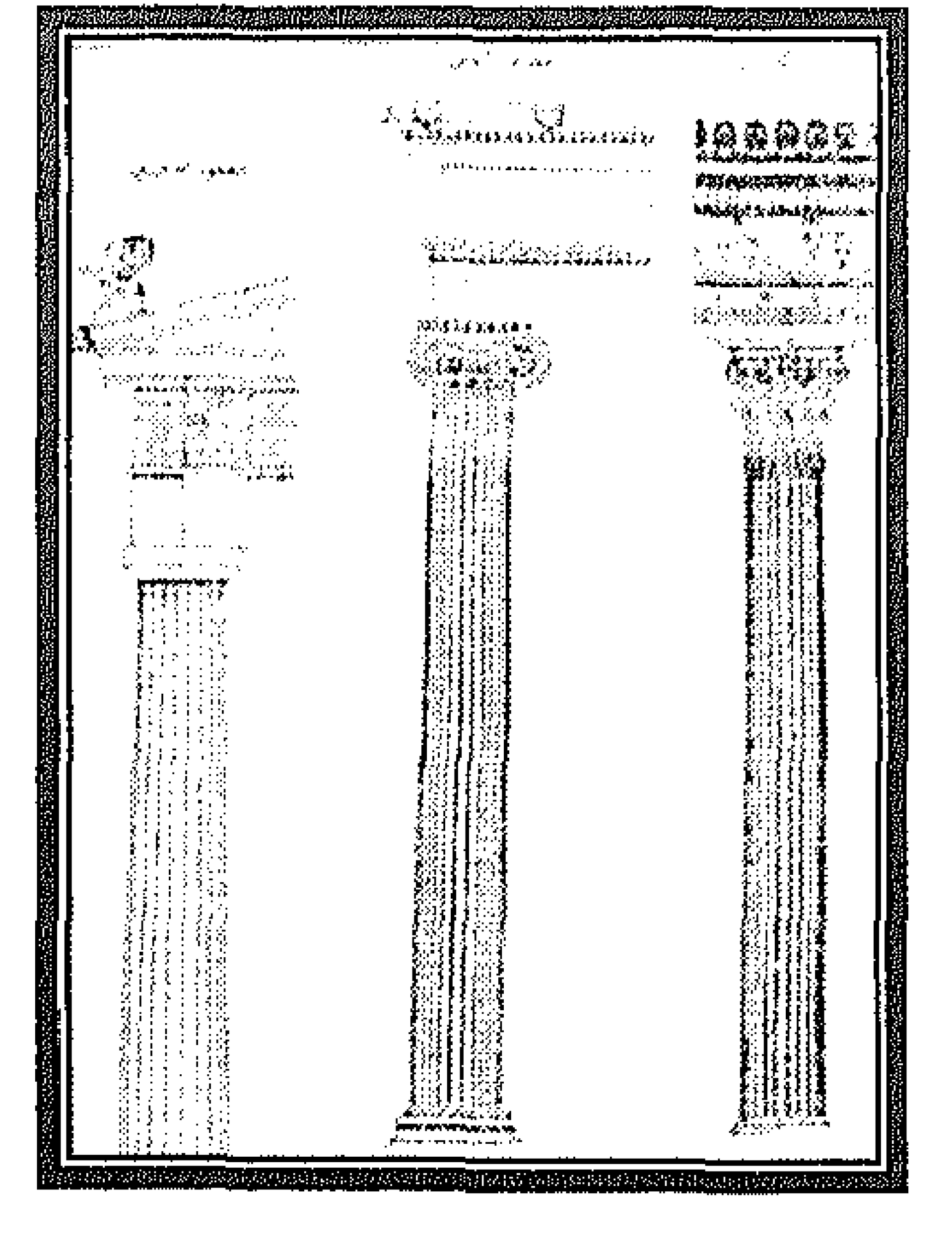
شكل (40)



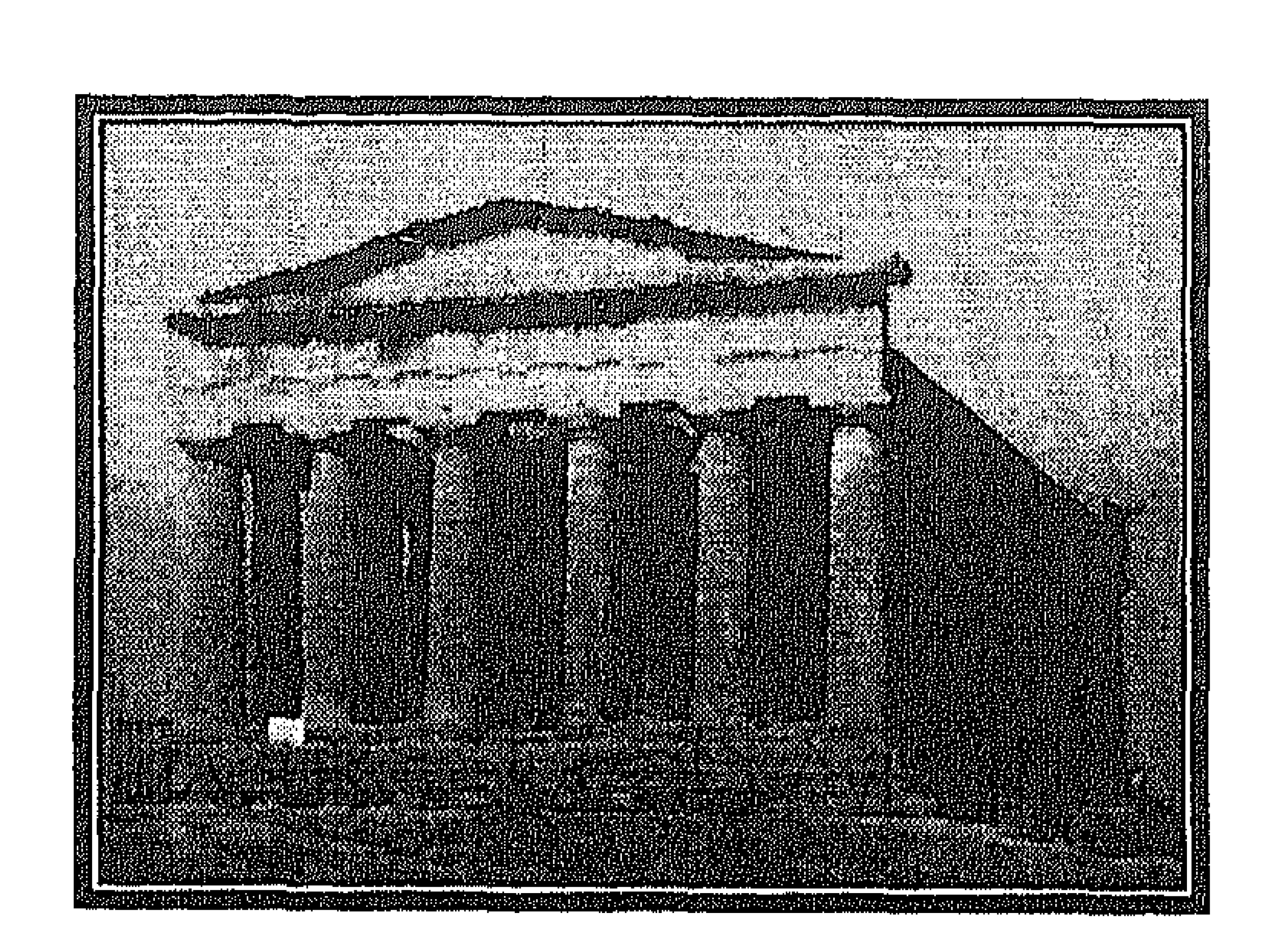
شكل (41)



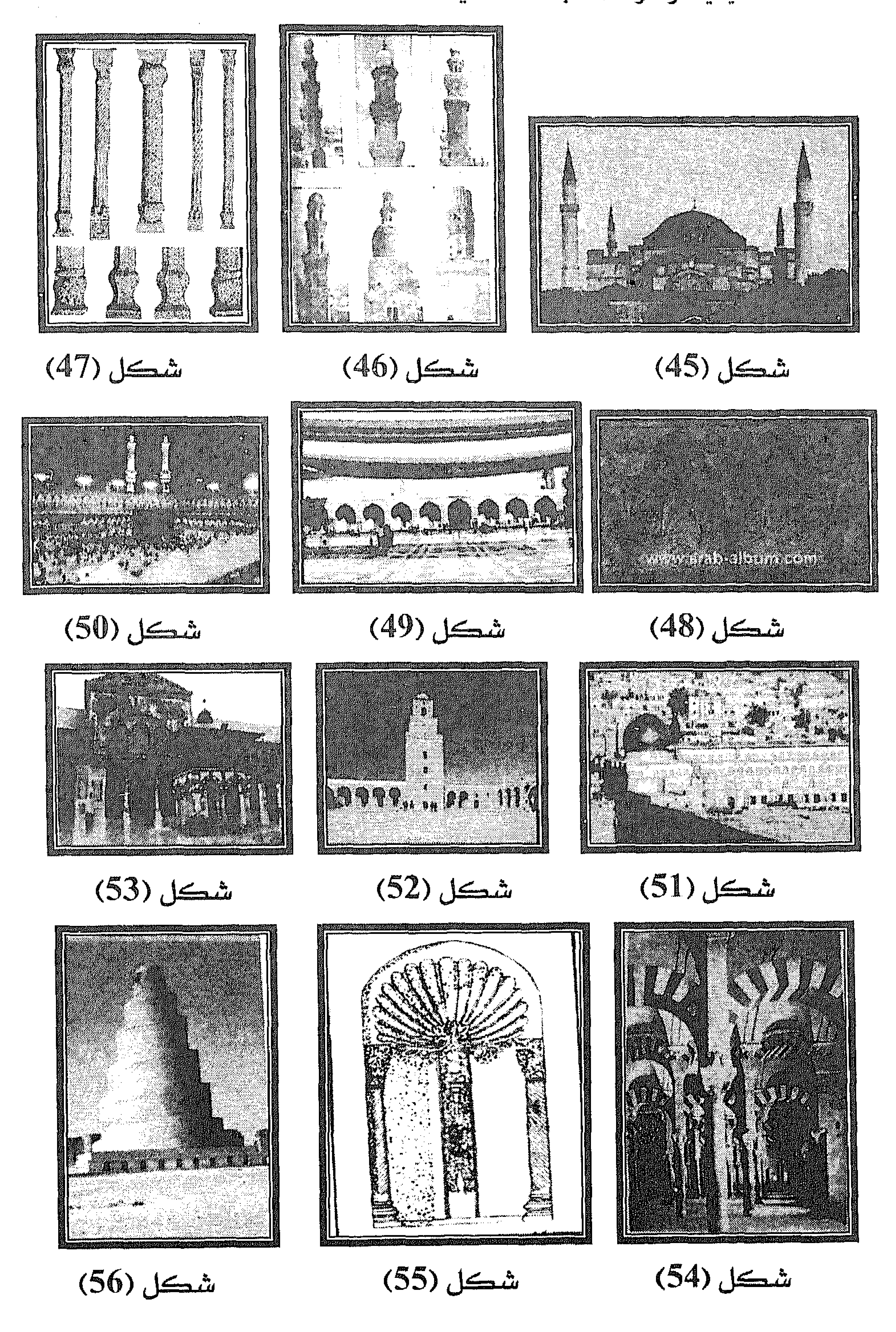
شكل (42)



شكل (43)



شكل (44)

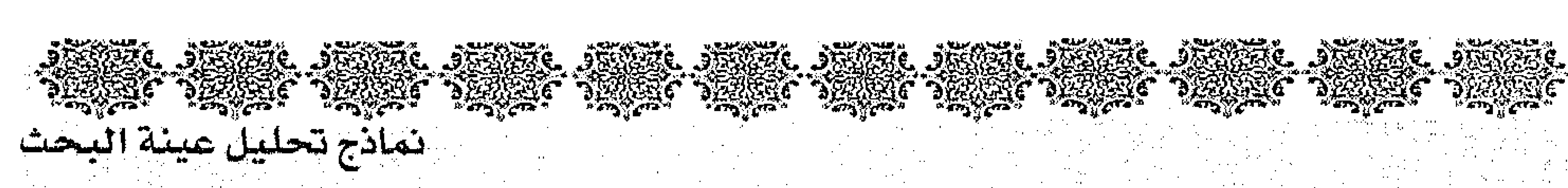


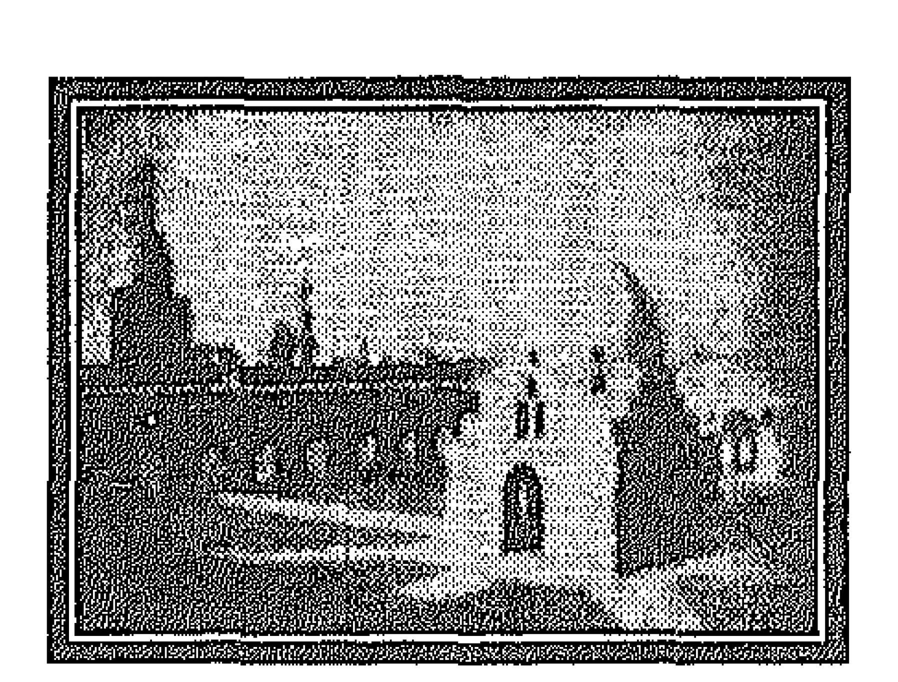
شكل (45) شكل (46) شكل (47)

شكل (48) شكل (49) شكل (50)

شكل (51) شكل (52) شكل (53)

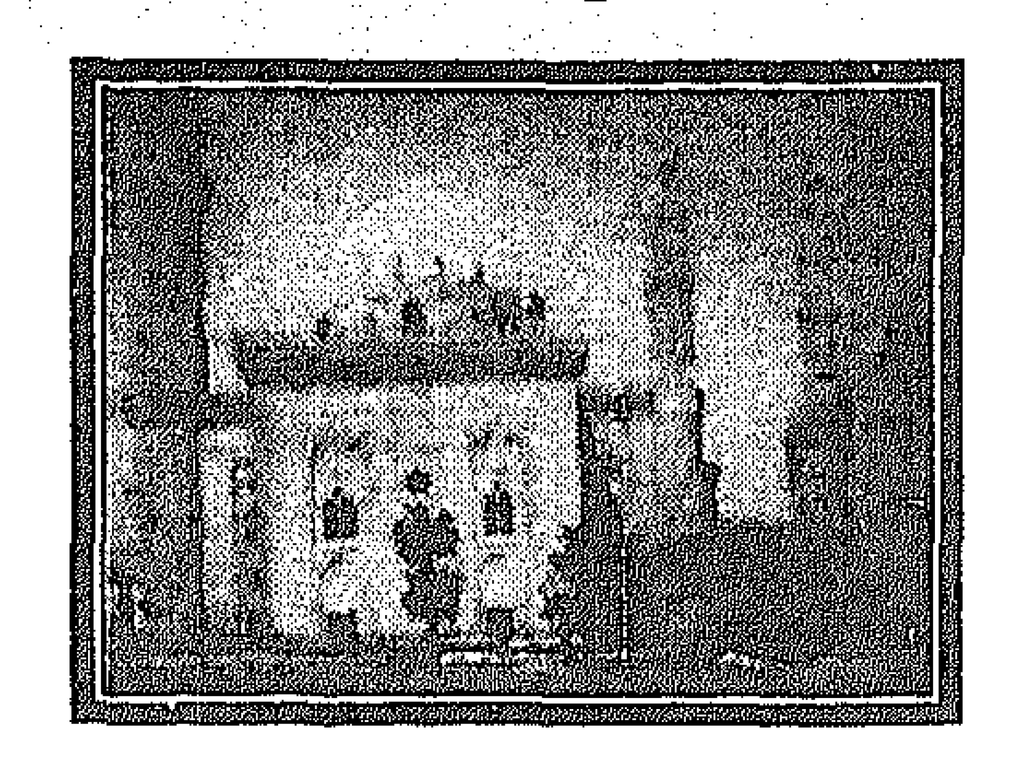
شكل (54) شكل (55) شكل (56)



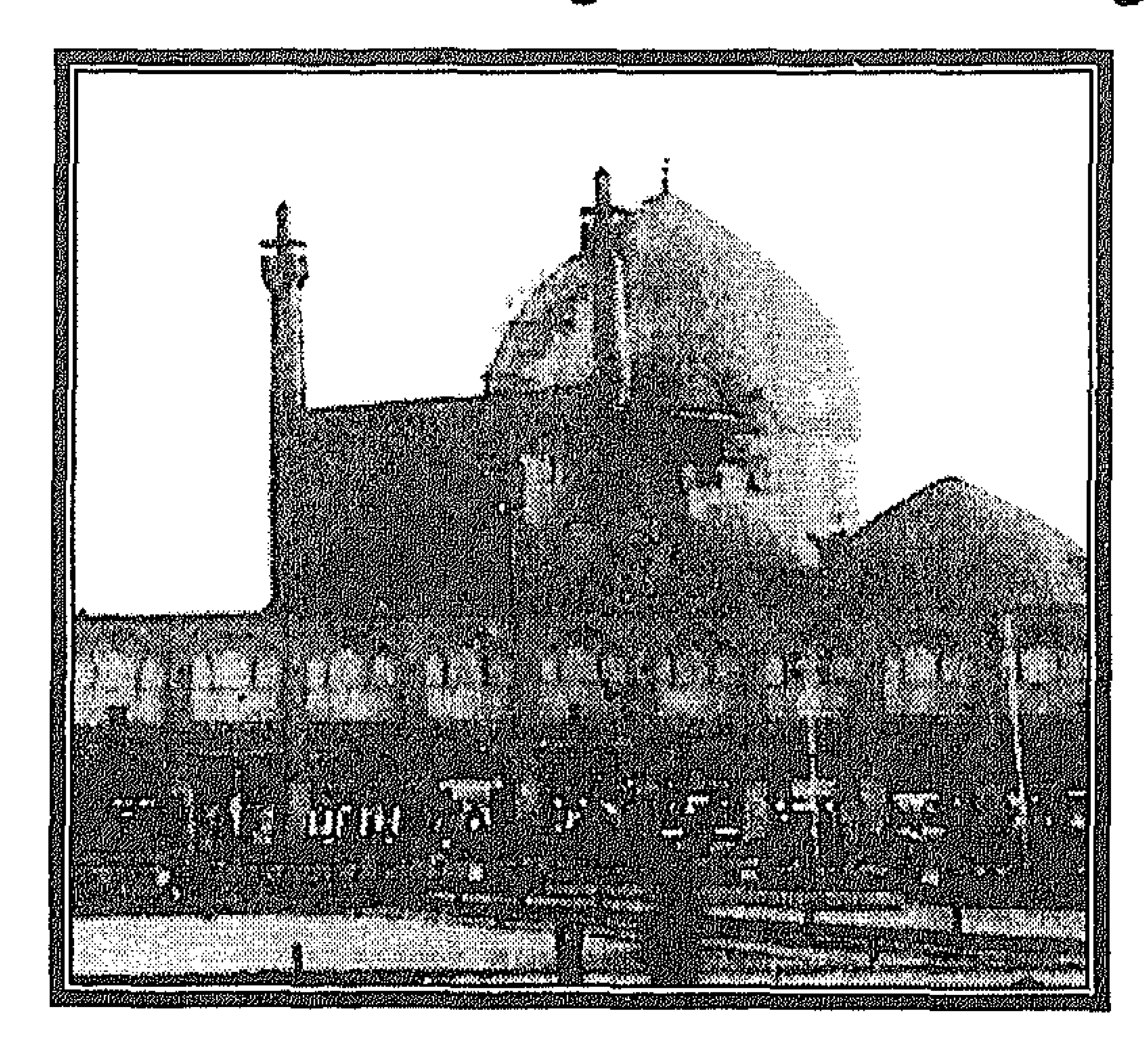


شكل (57)

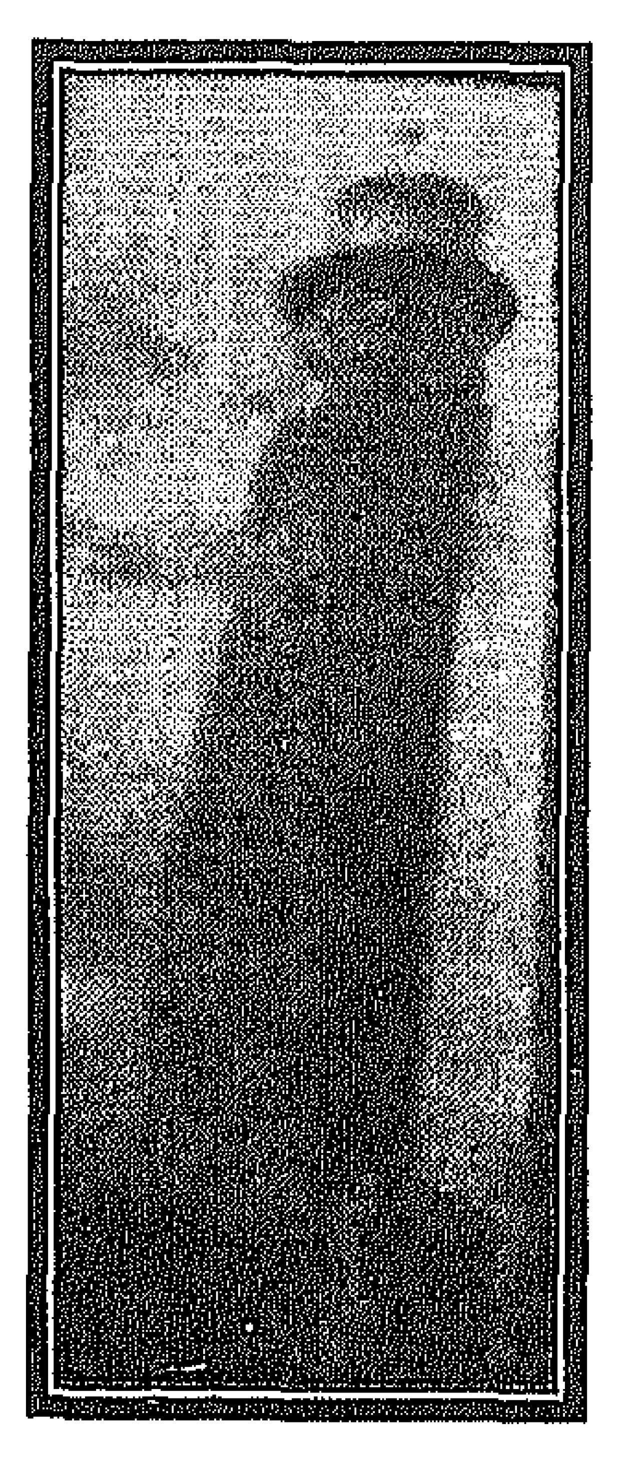
شكل (58)



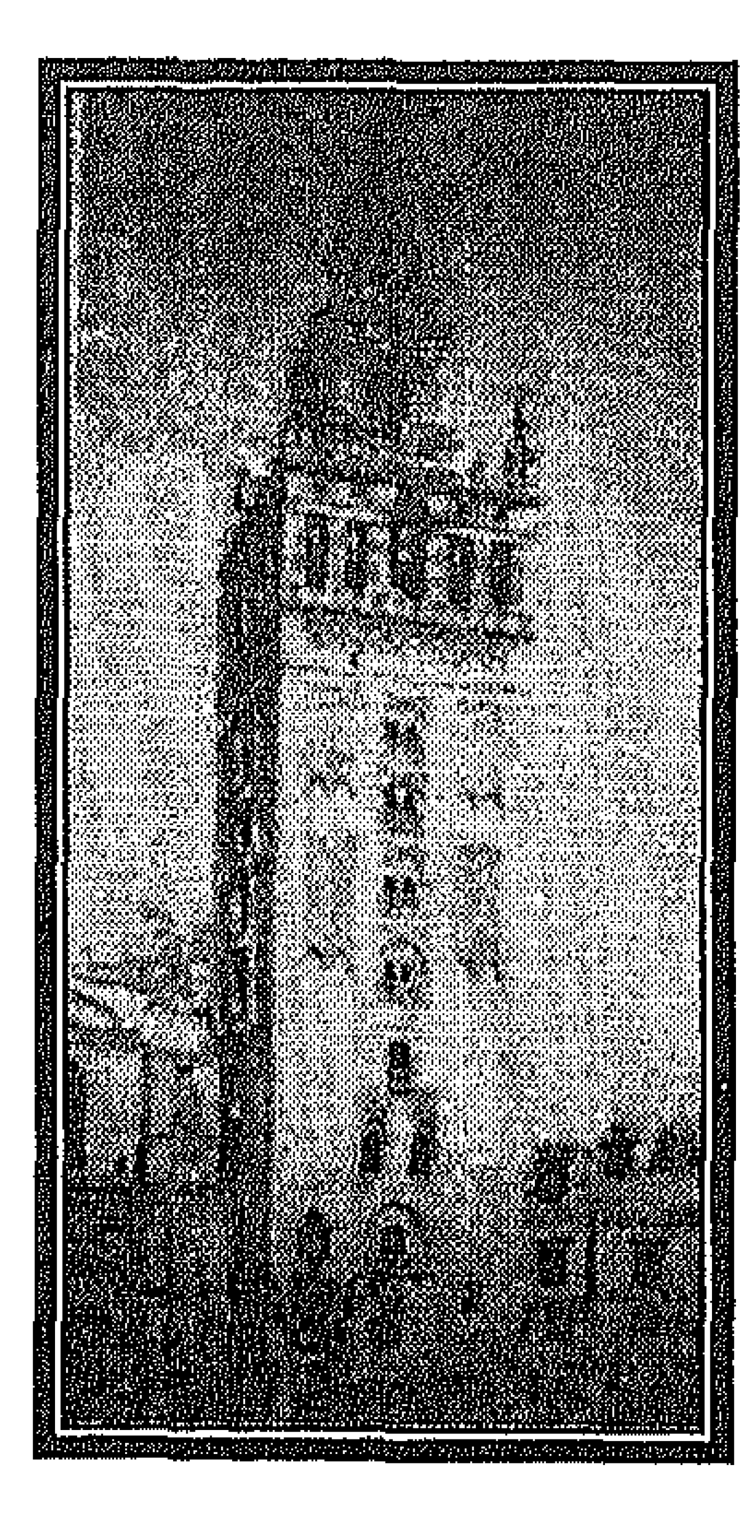
شكل (59)



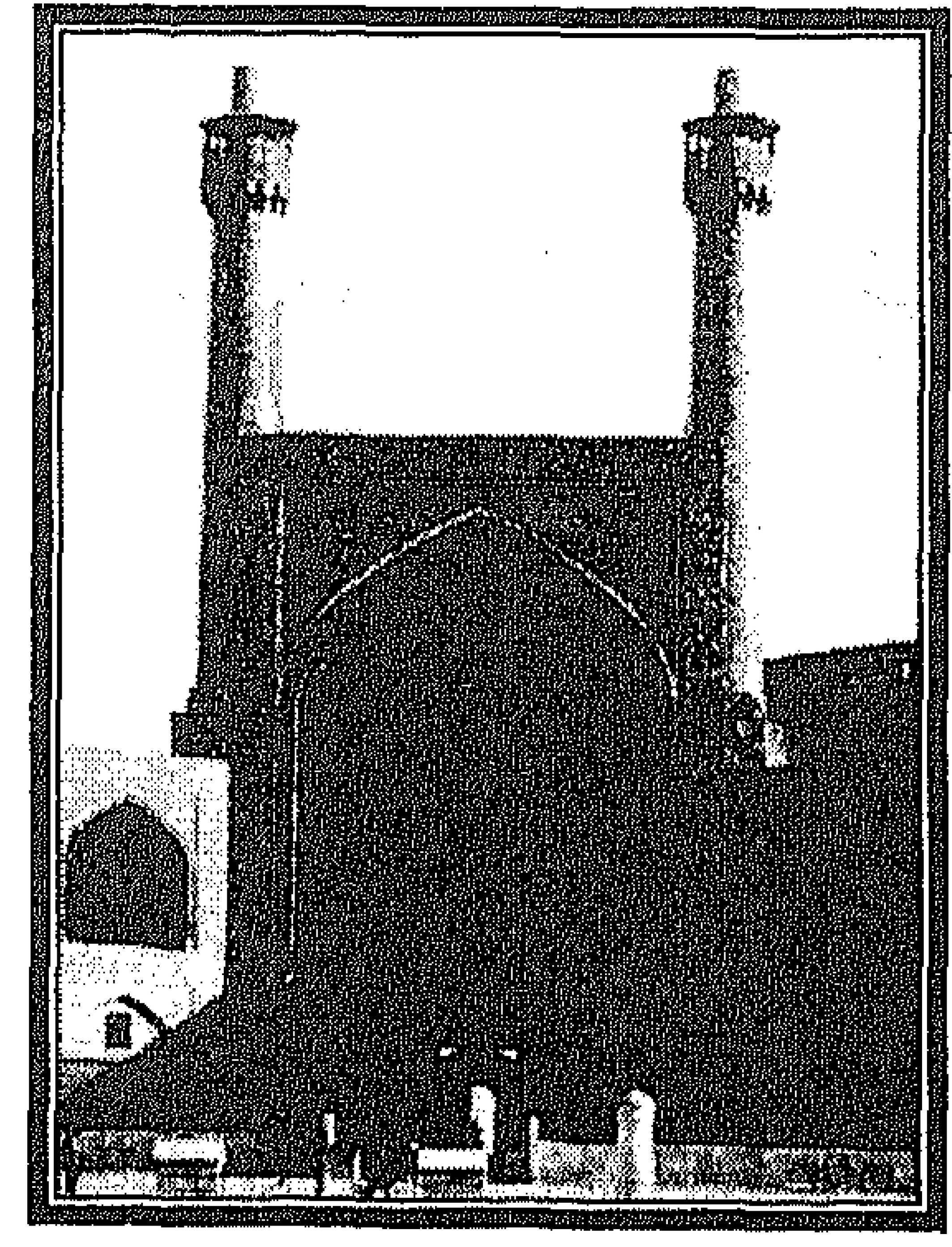
شكل (60)



شكل (61)

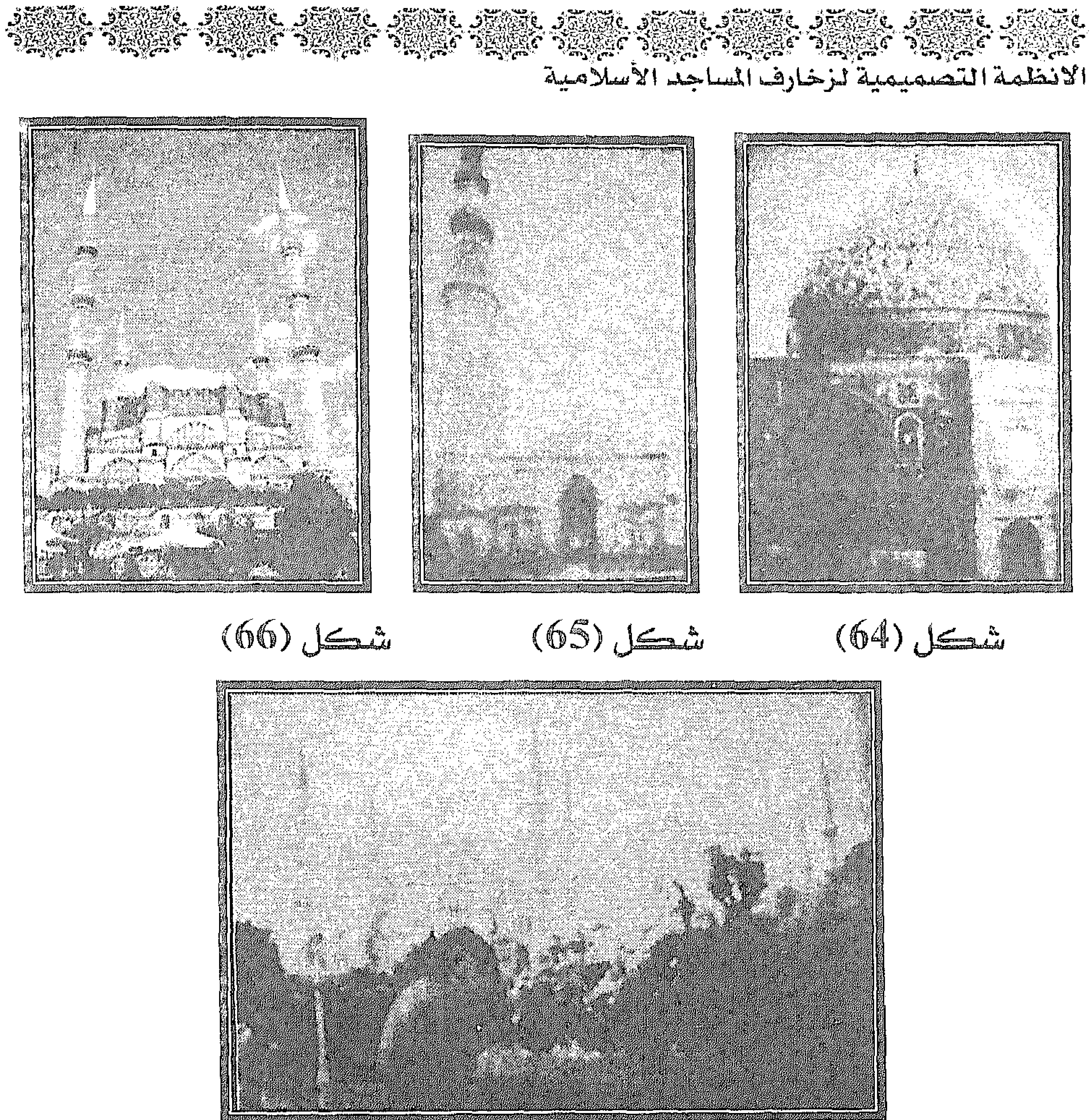


شكل (62)



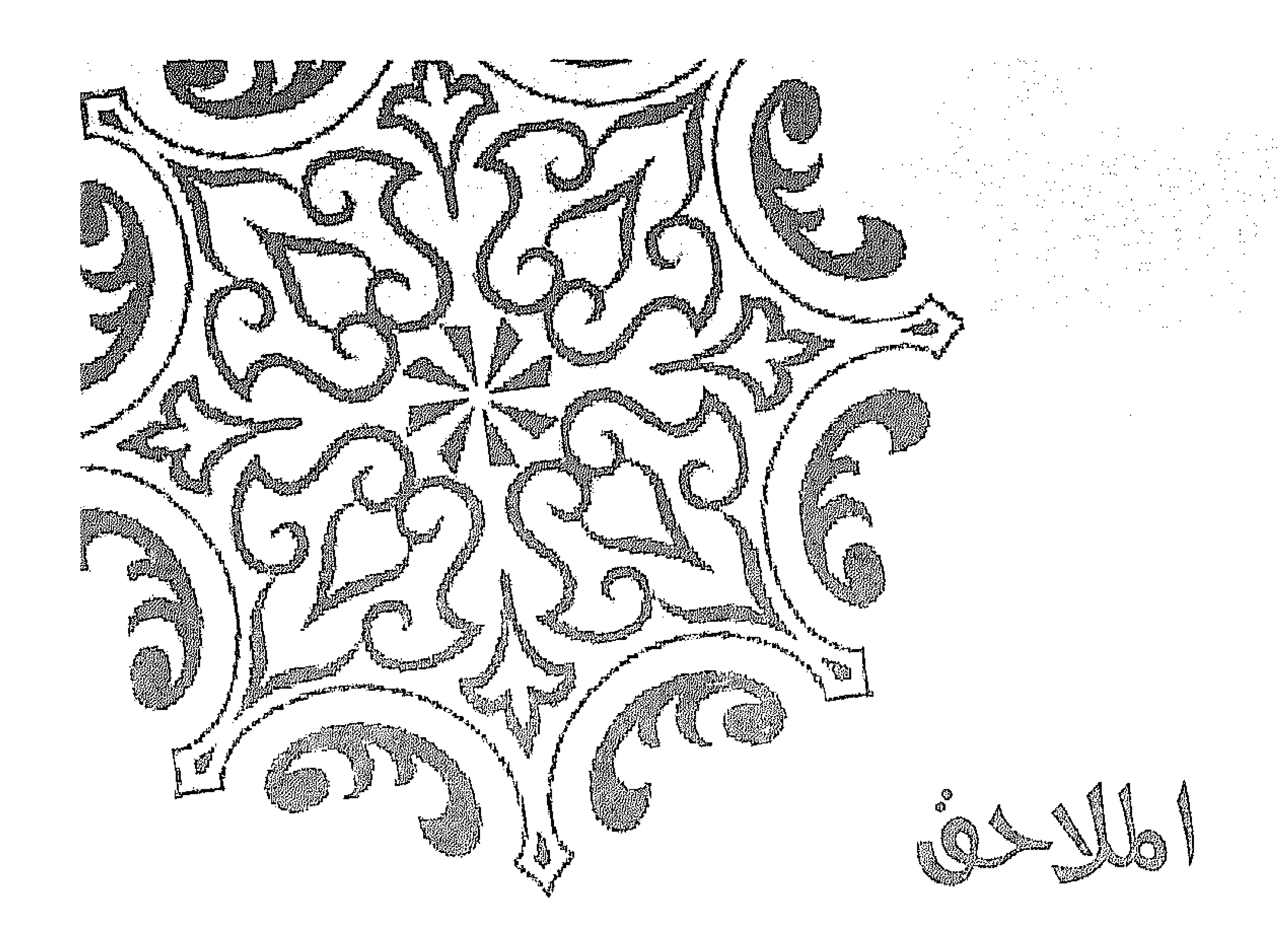


شكل (63)



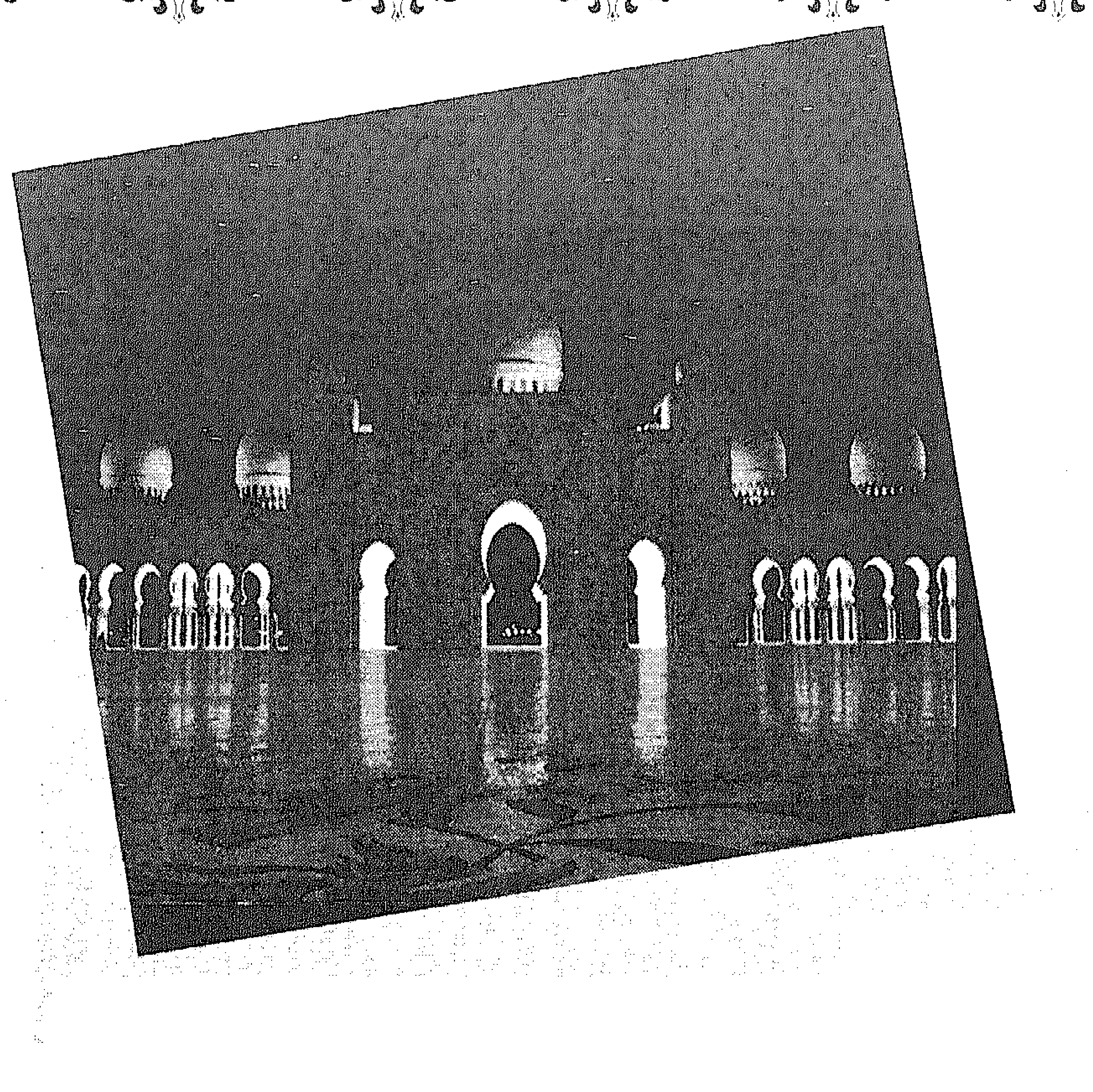
شكل (64) شكل (65) شكل (66)

شكل (67)



الملاحق





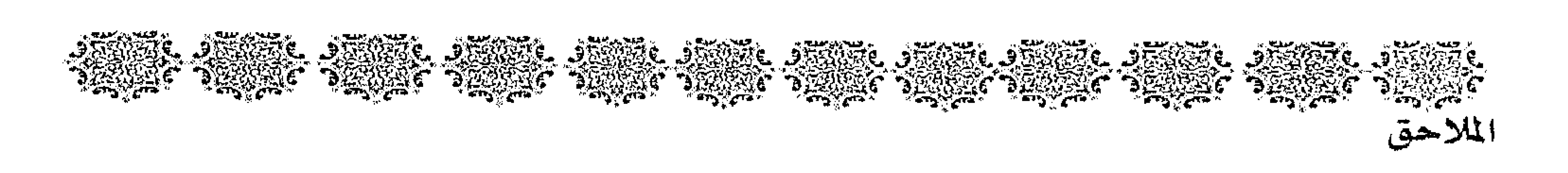


الملاحق

ملحق رقم (1)

عينة البحث

ت	اسم المسجد	تاريخ إنشاءه	مساحته	موقعه
1	المسجد النبوي	1هـ/622م	160000م^2	السعودية
2	مسجد الكوفة	17هـ/638م	12100م^2	العراق
3	مسجد قبة الصخرة	72هـ/691م	1476م^2	فلسطين
4	مسجد قرطبة	169هـ/785م	22250م^2	اسبانيا
5	مسجد الأزهر	361هـ/972م	632م^2	مصر
6	مسجد جوهر شاد	821هـ/1418م	ــــــ	إيران



بسم الله الرحمن الرحيم

ملحق رقم (2)

استمارة التحليل بصيغتها الأولية

جامعة بابل

كلية الفنون الجميلة

قسم التربية الفنية

الدراسات العليا/الماجستير

إلى الأستاذ : ....المحترم.

تحية طيبة ...

نقوم بدراسة تحت عنوان :

(الأنظمة التصميمية للفنون الزخرفية في المساجد الاسلامية) وتهدف إلى تعرف الأنظمة التصميمية للفنون الزخرفية في المساجد الاسلامية ، وهذا يتطلب إعداد (أداة تحليل) ، وقد وضعنا عدة محاور في استمارة التحليل المرفقة طياً ، ونظراً لما تتمتعون به من خبرة علمية وفنية في هذا المجال ، نود الاستنارة بآرائكم وتوجيهاتكم القيّمة فيما يخص تلك المحاور وملاحظاتكم عليها .

مع فائق الشكر والتقدير...

اسم الخبير : **أنوار علي علوان القره غولي**

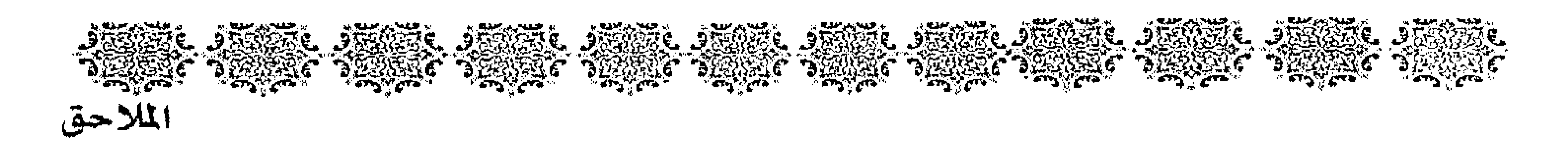
الدرجة العلمية :

الاختصاص :

التوقيع :

التاريخ :

المرفقات



نموذج استمارة تحليل

المحور الأول : الأنظمة التصميمية بين العناصر والأسس التنظيمية

أ. الأنظمة التصميمية	الفئات الرئيسية	الفئات الثانوية	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
	المحوري	متماثل			
		غير متماثل			
	التربيعي				
	البؤري	مركزي			
		شعاعي			
		حلقي			
ب. التنظيمات الشكلية	تنظيم خطي				
	تنظيم تجميعي				
	تنظيم هرمي				
	تنظيم شبكي				

ج . العناصر الزخرفية والأسس التنظيمية

الأسس / العناصر		الخط	التشكيل	اللون	الملمس	الاتجاه	الحجم	الفضاء	القيمة	الضوئية
التوازن	متماثل									
	غير متماثل									
	شعاعي									
	وهمي									
التباين										
التناسب										
التكرار والإيقاع	منتظم									
	غير منتظم									
	متنوع									
	متزايد									
	متناقص									
	حر									
	رتيب									
	غير رتيب									
الوحدة	علاقة الجزء بالجزء									
	علاقة الجزء بالكل									
السيادة										
الانسجام										
تصلح										
لا تصلح										
التعديل المقترح										

المحور الثاني : الفنون الزخرفية الاسلامية

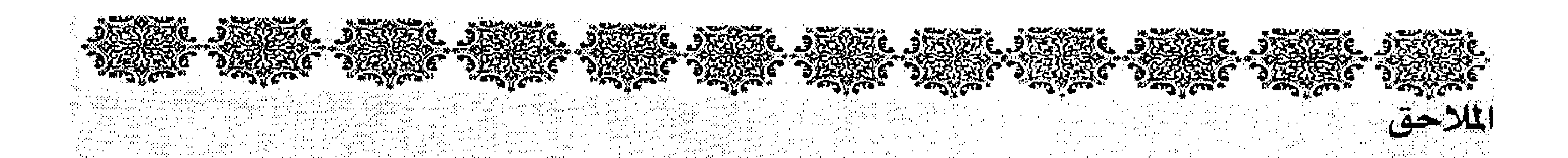
	فئات رئيسية	فئات ثانوية	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
أ. أنواع الزخارف	زخارف نباتية	أغصان			
		أزهار وأوراد			
		أوراق			
		فروع وملحقات			
		زهريات			
	زخارف هندسية	نجمية			
		غير نجمية			
	زخارف كتابية	بالخط الكوفي			
		بالخط النسخي			
		بالخط الديوانى			
		بخط الرقعة			
		بخط الثلث			
		بخط التعليق			
	زخارف مختلطة	نباتية وهندسية			
		نباتية وكتابية			
		هندسية وكتابية			
		تجمع بين الثلاثة			
ب. أنواع الخامات	بلاط مزجج				
	خشب				
	زجاج				
	معدن				
	حجر				
	آجر				
	جص				
	رخام				

	فئات رئيسية	فئات ثانوية	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
جـ. التقنيات الزخرفية	تقنية الزخرفة البلاطية				
	تقنية الزخرفة الفسيفسائية				
	تقنية الحفر				
	تقنية التلوين المباشر				

المحور الثالث : العناصر المعمارية التي توظف عليها الوحدات الزخرفية

ت	العناصر المعمارية التي توظف عليها الوحدات الزخرفية	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
1	المداخل			
2	الأروقة			
3	الأواوين			
4	الأبواب			
5	الشبابيك			
6	الأقواس			
7	العقود			
8	المحراب			
9	القبة			
10	المئذنة			
11	المنبر			
12	السقف			
13	الأعمدة والتيجان			
14	المقرنصات			
15	الشرفات			

<table dir="rtl">
<tr><th>الفئات الرئيسية</th><th colspan="18">الفئات الثانوية</th></tr>
<tr><td rowspan="3">انواع النظام التصميمي</td><td rowspan="3">محوري</td><td>متماثل</td><td rowspan="3">تربيعي</td><td rowspan="3" colspan="2">بؤري</td><td>مركزي</td><td rowspan="3" colspan="12">حر (يجمع بين أكثر من نظام)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">غير متماثل</td><td>شعاعي</td></tr>
<tr><td>حلقي</td></tr>
<tr><td>أنواع التنظيمات الشكلية</td><td colspan="2">خطية</td><td>تجميعية</td><td colspan="2">هرمية</td><td>شبكية</td><td colspan="12"></td></tr>
<tr><td rowspan="10">بنية النظام التصميمي</td><td rowspan="2">الأسس / العناصر</td><td colspan="4">التوازن</td><td>التباين</td><td>التناسب</td><td colspan="7">التكرار والايقاع</td><td colspan="2">الوحدة</td><td>السيادة</td><td>الانسجام</td></tr>
<tr><td>متماثل</td><td>غير متماثل</td><td>شعاعي</td><td>وهمي</td><td></td><td></td><td>منتظم</td><td>غير منتظم</td><td>متزايد</td><td>متناقص</td><td>حر</td><td>رتيب</td><td>غير رتيب</td><td>علاقة الجزء بالجزء</td><td>علاقة الجزء بالكل</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>الخط</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>الشكل</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>اللون</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>الملمس</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>الاتجاه</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>الحجم</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>الفضاء</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>القيمة الضوئية</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
</table>



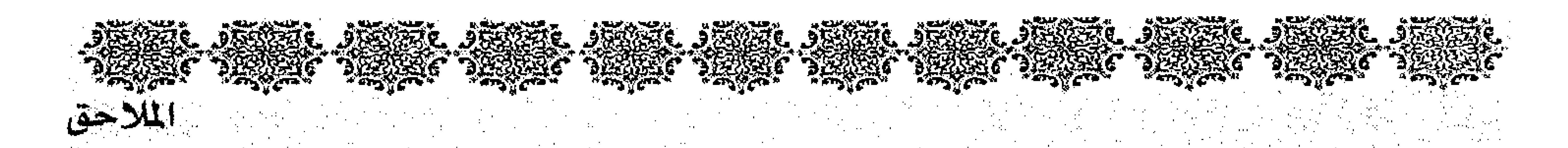
ملحق رقم (3)

استمارة التحليل بصيغتها النهائية

المحور الاول: أنظمة التصميمية بين العناصر والأسس التنظيمية

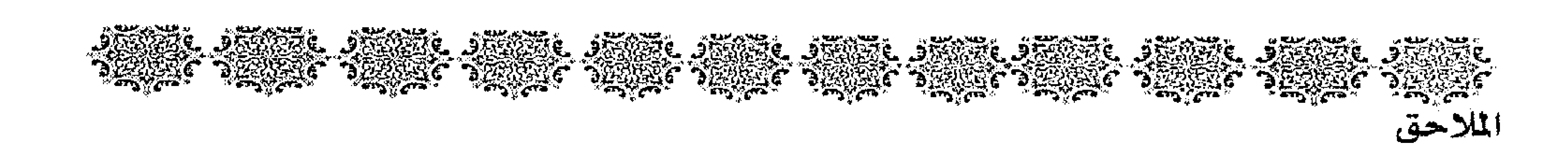
المحور الثاني : الفنون الزخرفية الاسلامية

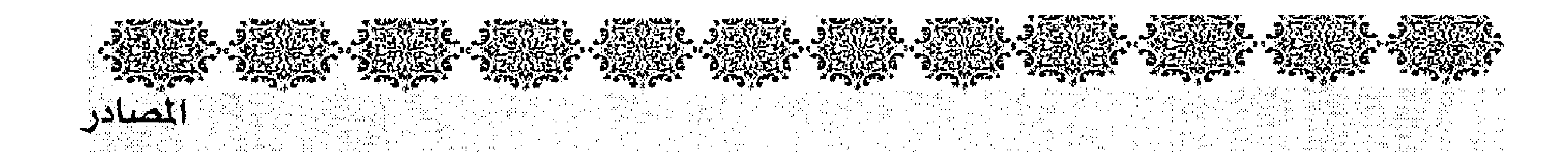
الفئات الرئيسية	الفئات الثانوية	
التصنيف النوعي للزخارف	نباتية	أغصان
		أزهار وأوراد
		أوراق
		فروع وملحقات
		زهريات
	هندسية	نجمية
		غير نجمية
	كتابية (خطية)	بالخط الكوفي
		بخط الثلث
		بخط التعليق
الخامات التي توظف عليها الوحدات الزخرفية	بلاط مزجج	
	خشب	
	زجاج	
	معدن	
	حجر	
	آجر	
	جص	
	رخام	
التقنيات الزخرفية	البلاطية	
	الفسيفسيائية	
	الحفر	
	التلوين المباشر	



المحور الثالث : العناصر المعمارية التى توظف عليها الوحدات الزخرفية

ت	العناصر المعمارية التي توظف عليها الوحدات الزخرفية
1	المداخل
2	الأروقة
3	الاواوين
4	الأبواب
5	الشبابيك (النوافذ)
6	العقود
7	الأقواس
8	المحراب (مجوف ، مسطح)
9	المنبر (ثابت ، متحرك)
10	المآذن
11	القباب
12	الأعمدة والتيجان
13	المقرنصات
14	السقوف
15	الشرفات
16	الجدران



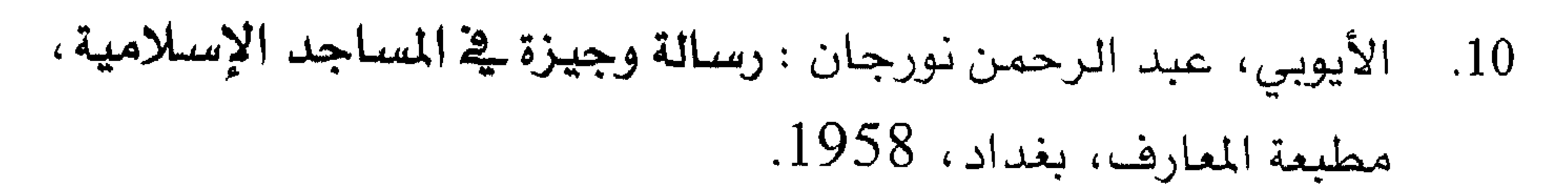


المصادر

المصادر العربية

*** القرآن الكريم**

1. .... : **المنجد في اللغة والاعلام**، ط 23، دار المشرق، بيروت - لبنان، 1986.
2. ابن منظور : **لسان العرب**، المجلد السادس (م - ي)، دائرة المعارف، د.ت.
3. أبو هنطش، محمود : **مبادئ التصميم**، ط 1 ، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، 2000.
4. أدونيس : **الصوفية والسريالية ؛ المختلف والمؤتلف**، ط 1 ، دار الساقي، بيروت، 1992.
5. اسماعيل شوقي : **الفن والتصميم**، مطبعة العمرانية للأوفسيت، القاهرة، 1999.
6. آل سعيد ، شاكر حسن : **الإصول الحضارية والجمالية للخط العربي**، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1998.
7. الأعظمي، خالد خليل حمودي : **الزخارف الجدارية في آثار بغداد**، دار الرشيد للنشر، بغداد ، 1980.
8. الاغا ، وسماء حسن: **التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي**، ط 1 ، بغداد ، 2000
9. الألفي، أبو صالح : **الفن الاسلامي، إصوله، فلسفته، مدارسه**، ط 2، دار المعارف، القاهرة، 1974.



10. الأيوبي، عبد الرحمن نورجان : **رسالة وجيزة في المساجد الإسلامية**، مطبعة المعارف، بغداد، 1958.

11. الباشا، حسن : **مدخل الى الآثار الاسلامية**، دار النهضة العربية، القاهرة، 1979.

12. البزاز، عزام، ونصيف جاسم محمد : **أسس التصميم الفني**، المكتبة الوطنية، بغداد، 2001.

13. البزاز، عزام : **الى التصميم**، بغداد، 1997.

14. الحسيني، أياد حسين عبد الله : **التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم**، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002.

15. الحيلة، محمد محمود : **التصميم التعليمي نظرية وممارسة**، ط 1، تقديم : محمد نيبان الغزاوي، تدقيق، عبد الفتاح حسين البجة، دار الميسرة للنشر والتوزيع و الطباعة، عمان، 1999.

16. الدرايسة، محمد عبد الله، وعدلي محمد عبد الهادي : **الزخرفة الاسلامية**، ط 1، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان – الاردن، 2009.

17. الدوري، عياض عبد الرحمن أمين : **دلالات اللون في الفن العربي الاسلامي**، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002.

18. الرفاعي، أنور : **تاريخ الفن عند العرب والمسلمين**، ط 2، دار الفكر، 1977.

19. الزعابي، زعابي : **الفنون عبر العصور ؛ نشأة الفنون وتطورها حتى القرن التاسع عشر الميلادي**، ط 1، دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 1999.

20. الكرباسي، محمد صادق محمد : **تاريخ المراقد ؛ الحسين وأهل بيته**، ج 1، دائرة المعارف الحسينية، د. ت.

21. المفتي، أحمد : **موسوعة الزخرفة التاريخية ؛ دراسة تاريخية فنية**، ط 1، دار دمشق، 2001.

22. اوكان، برنار : **كنوز الاسلام ؛ روائع الفن في العالم الاسلامي**، ت : نورما نابلسي، اكاديميا انترناشيونال للنشر، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، بيروت – لبنان، 2009.

23. ايناس حسني : **أثر الفن الاسلامي على التصوير في عصر النهضة**، ط 1، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، 2005.

24. ايناس حسني : **التلامس الحضاري ؛ الاسلامي – الاوربي**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009.

25. بابا دوبولو، ألكسندر : **جمالية الرسم الاسلامي**،ترجمة وتقديم : علي اللواتي، مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1979.

26. بركات محمد مراد : **الاسلام والفنون**، ط 1، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، 2007.

27. بلقيس محسن هادي : **تاريخ الفن العربي الاسلامي**، مطبعة التعليم العالي، بغداد، 1990.

28. توفيق أحمد عبد الجواد : **تاريخ العمارة ؛ العصور المتوسطة الأوربية والاسلامية**، ج 2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1969.

29. توفيق أحمد عبد الجواد : **تاريخ العمارة والفنون الاسلامية**، ج 3، المطبعة الفنية الحديثة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1970.

30. توفيق أحمد عبد الجواد : **تاريخ العمارة والفنون في العصور الأولى**، ج 1، ط 2، المطبعة الفنية الحديثة، 1970.

31. جميل صليبا : **المعجم الفلسفي**، ج 1، ط 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1971.

32. جميل صليبا : **المعجم الفلسفي**، ج 2، ط 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973.

33. حامد جاد محمد : **قواعد الزخرفة**، مكتبة المعرفة الجامعية، 1986.

34. حسين خالد : **الزخرفة في الفنون الاسلامية**، مطبعة أوفسيت الوسام، بغداد، 1983.

35. حسين علاوي : **الأدب والفن ؛ رؤية إسلامية**، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009.

36. حسين مؤنس : **المساجد**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1981.

37. ديوان الوقف الشيعي : **دليل العتبات والمزارات والمشاهد الدينية في العراق**، بغداد، 2006.

38. راضي حكيم : **فلسفة الفن عند سوزان لانجر**، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

39. ربحي مصطفى عليان، **إدارة المعرفة**، ط 1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 2008.

40. زكي محمد حسن : **فنون الاسلام**، دار الفكر العربي، د.ت.

41. سامي رزق بشاي، وآخران : **تاريخ الزخرفة**، مراجعة : قدوري محمد احمد، الشروق الحديثة للطباعة والتغليف، القاهرة، د. ت.

42. سامي رزق: **مبادئ التذوق الفني والتنسيق الجمالي**، مكتبة منابع الثقافة العربية، القاهرة، 1982.

43. ستولينتز، جيروم : **النقد الفني ؛ دراسة جمالية وفلسفية**، ت : فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، 1974.

44. سعاد ماهر محمد : **الفنون الإسلامية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

45. سكوت، روبرت جيلام : **أسس التصميم**، ط 2، ت : محمد محمود يوسف، وعبد الباقي محمد ابراهيم، مراجعة : عبد العزيز محمد فهيم، تقديم : عبد المنعم هيكل، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1980.

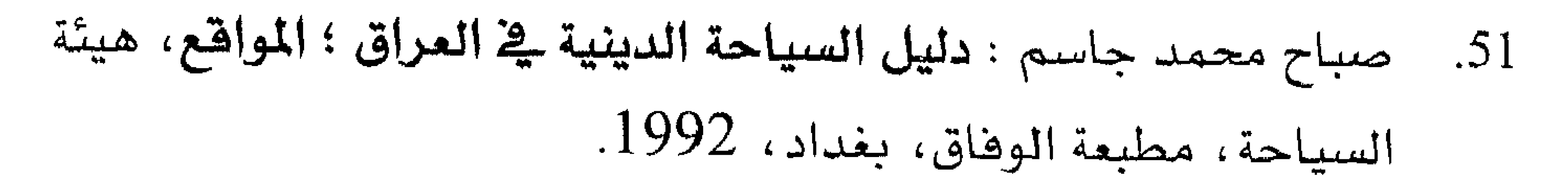
46. سليمة عبد الرسول : **الإصول الفنية لزخارف القصر العباسي ببغداد**، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.

47. شاخت، وبوزورث : **تراث الاسلام**، ج 1، ط 2، ت : محمد زهير السمهوري وآخران، مراجعة : فؤاد زكريا، تعليق وتحقيق : شاكر مصطفى، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1988.

48. شريف يوسف : **المدخل لتاريخ فن العمارة العربية الاسلامية وتطورها**، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1980.

49. شيرين إحسان شيرزاد : **لمحات من تاريخ العمارة والحركات المعمارية وروادها**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

50. شيرين إحسان شيرزاد : **مبادئ في الفن والعمارة**، الدار العربية للطباعة، بغداد، 1985.



51. صباح محمد جاسم : **دليل السياحة الدينية في العراق ؛ المواقع**، هيئة السياحة، مطبعة الوفاق، بغداد، 1992.

52. ضاري مظهر صالح : **دلالات اللون في القرآن والفكر الصوفي**، ط1، دار الصادق، بابل، 2008.

53. عاصم محمد رزق : **معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية**، ط 1، مكتبة مدبولي، 2000.

54. عبد العزيز حميد، وآخران : **الفنون الزخرفية العربية الاسلامية**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، 1982.

55. عبد الفتاح رواس قلعه جي : **مدخل الى علم الجمال الاسلامي**، ط 1، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، 1991.

56. عبد الفتاح رياض : **التكوين في الفنون التشكيلية**، ط 1، دار النهضة العربية، القاهرة، 1974.

57. عدلي محمد عبد الهادي : **مبادئ التصميم واللون**، ط 1، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، 2006.

58. عز الدين إسماعيل : **الفن والانسان**، ط 1، دار القلم، بيروت، 1974.

59. عفيف بهنسي : **الفن عبر التاريخ**، الفن الحديث العالمي، د. ت.

60. عفيف بهنسي : **جمالية الفن العربي**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.

61. علي شلق : **العقل في التراث الجمالي عند العرب**، ط 1، دار المدى للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، 1985.

62. علي شلق : **الفن والجمال**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، القاهرة، 1982.

63. عيسى سلمان، وآخرون : **العمارات العربية الاسلامية في العراق**، ج 2، دار الرشيد، بغداد، 1982.

64. عيسى سلمان حميد : **الواسطي يحيى بن محمود بن يحيى ؛ رسام وخطاط ومذهب ومزخرف**، مطبعة تايميس، بغداد، 1973.

65. فتح الباب عبد الحليم، وأحمد حافظ رشدان : **التصميم في الفن التشكيلي**، عالم الكتب، القاهرة، 1984.

66. فرج عبو : **علم عناصر الفن**، ج 2، دار دلفين للنشر، ميلانو – ايطاليا، 1982.

67. قاسم حسين صالح : **الابداع في الفن**، الدار الوطنية للنشر والتوزيع، بغداد، 1982.

68. كمال الدين سامح : **العمارة في صدر الاسلام**، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د. ت.

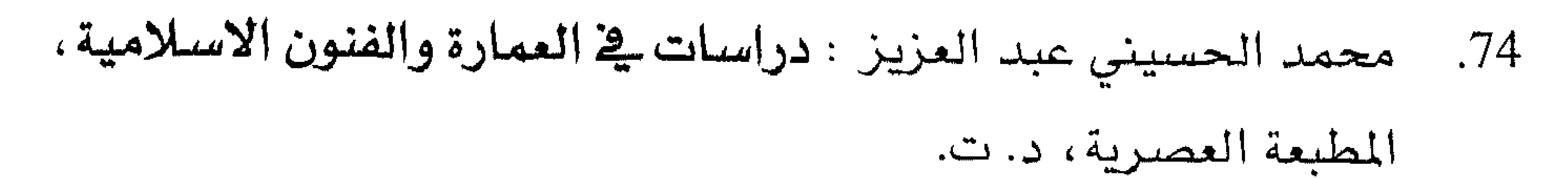
69. كمال عيد : **فلسفة الأدب والفن**، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1978.

70. كونل، آرنست : **الفن الاسلامي**، ت : أحمد موسى، دار صادر، بيروت، 1966.

71. مارسيه، جورج : **الفن الاسلامي**، ت : عفيف بهنسي، مراجعة : عدنان البني، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي، دمشق، 1968.

72. مايرز، برنارد : **الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها**، ت : سعد المنصوري، ومسعد القاضي، مراجعة وتقديم : سعيد محمد خطاب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1996.

73. مجموعة من المؤلفين : **محيط الفنون**، دار المعارف، مصر، 1970.



74. محمد الحسيني عبد العزيز : **دراسات في العمارة والفنون الاسلامية**، المطبعة العصرية، د. ت.

75. محمد جلوب فرحان : **دراسات في الفكر الفلسفي الاسلامي**، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1986.

76. محمد حسين جودي، **إتخاذ التراث كمدخل لتدريس الفن**، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006.

77. محمد حسين جودي : **العمارة العربية الاسلامية ، خصوصيتها، ابتكاراتها، جماليتها** ، ط 1 ، دار المسيرة للتوزيع والنشر والطباعة، عمان، 1998.

78. محمد حسين جودي : **الفن العربي الاسلامي**، ط 1 ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 2007.

79. محمد زينهم : **الأزهر الشريف**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.

80. محمد عبد العزيز مرزوق : **العراق مهد الفن الاسلامي**، وزارة الاعلام، مديرية الثقافة العامة، ، بغداد، 1971.

81. محمد عبد العزيز مرزوق : **الفن الاسلامي ؛ تاريخه وخصائصه**، مطبعة أسعد، بغداد، 1965.

82. مصطفى عبده : **المدخل الى فلسفة الجمال ؛ محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية**، ط 2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999.

83. معتز عناد غزوان : **الرمز التراثي في تصميم المطبوع المعاصر**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006.

84. نخبة من الباحثين العراقيين : **حضارة العراق**، ج 9، بغداد، 1985.

85. نديم مرعشلي، وأُسامة مرعشلي : **الصحاح في اللغة والعلوم ؛ معجم وسيط**، ط 1 ، تقديم : عبد الله العلايلي، دار الحضارة العربية، بيروت، 1975.

86. نصيف جاسم محمد : **فلسفة التصميم بين النظرية والتنظير**، بغداد، 2002.

87. نعمت إسماعيل علام : **فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية**، ط 2، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1977.

88. نوبلر، ناثان : **حوار الرؤية ؛ مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية**، ط 1 ، ت : فخري خليل، مراجعة : جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987.

89. وجدان علي بن نايف : **الأمويون، العباسيون، الأندلسيون**، دار البشير للنشر والتوزيع، الجمعية الملكية للفنون الجميلة، عمان – الأردن، 1988.

90. يحيى وزيري : **العمارة الاسلامية والبيئة**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2004.

91. يحيى وزيري : **موسوعة عناصر العمارة الاسلامية**، ج 1، ط 2، مكتبة مدبولي، 2005.

92. يحيى وزيري : **موسوعة عناصر العمارة الاسلامية**، ج 2، ط 2، مكتبة مدبولي، 2005.

93. يحيى وزيري : **موسوعة عناصر العمارة الاسلامية**، ج 3، ط2، مكتبة مدبولي، 2005.

94. يونس خنفر : **تاريخ وتطور فنون الزخرفة والأثاث عبر العصور**، ط 1 ، دار الراتب الجامعية، بيروت – لبنان، 2000.

الرسائل والاطاريح الجامعية

95. الأعسم، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، اطروحة دكتوراه (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997.

96. البابلي، سعدي عباس كاظم : العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي، اطروحة دكتوراه (غ.م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1998.

97. الجبوري، بشائر محمد ابراهيم : جمالية توظيف عناصر العمارة الاسلامية في الاندلس (مسجد قرطبة أنموذجاً)، رسالة ماجستير (غ.م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2009.

98. الخفاجي، ساهرة عبد الواحد حسن : تقييم واقع تصاميم الدليل الاعلامي في العراق، رسالة ماجستير (غ. م) كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999.

99. الربيعي، عباس جاسم حمود : الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الابعاد ؛ دراسة تحليلية، اطروحة دكتوراه (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999.

100. السعدي، عادل سعدي فاضل : خاصية التكرار في بنية التكوينات الخطية، رسالة ماجستير (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2004.

101. السلطان، أحمد عبيد كاظم : الأسس الفنية في تصاميم المجلات العراقية، رسالة ماجستير (غ.م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1996.

102. الشرقاوي، داليا أحمد فؤاد : الزخارف الاسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية معاصرة، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، 2000.

103. الصقر، أياد محمد صبري : بناء معايير في التنظيم الشكلي للتصميم الطباعي في العراق، اطروحة دكتوراه (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997.

104. العامري، ضاري مظهر صالح : الجمال وجلال الجمال في القرآن الكريم من منظور صوفي وإنعكاسهما في الزخرفة الإسلامية، اطروحة دكتوراه (غ.م)، مكتب حوض الفرات، جامعة سانت كلمنت، 2007.

105. العتاب، عبد الجبار خزعل حسن : توظيف الرقش العربي الاسلامي في بنية رسوم الواسطي، اطروحة دكتوراه (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999.

106. العتابي، فرات جمال حسن : واقع تصاميم الزخارف الهندسية المنفذة على الآجر في جوامع بغداد الاثرية، رسالة ماجستير (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2004.

107. العزاوي، حكمت رشيد فخري : الجذب في بنية تصاميم أغلفة المجلات، اطروحة دكتوراه (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2004.

108. العلوي، لؤي سليم محمد علي حسين : الزخرفة الاسلامية بين الشكل والمعنى ؛ دراسة تحليلية للقيم الدلالية والاشارية للعناصر والانساق الزخرفية للرقش العربي الاسلامي، رسالة ماجستير (غ. م)، كلية الهندسة المعمارية، جامعة بغداد، 2002.

109. القره غولي : محمد علي علوان عباس : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، اطروحة دكتوراه (غ.م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2006.

110. القيسي، بان صباح صبري : الأنظمة والعلاقات التصميمية في مطبوعات الخطوط الجوية العراقية، رسالة ماجستير (غ.م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2001.

111. الكبيسي، ابراهيم سبتي : الفكرة التصميمية للمنجز الطباعي، اطروحة دكتوراه (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2001.

112. دينا محمد عناد : ماهية النظام الكامن في فعل التصميم للإعلانات التجارية، رسالة ماجستير (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2009.

113. زينا رحيم نعمة : التكوينات الزخرفية لأبواب المراقد المقدسة في العراق، رسالة ماجستير (غ. م) كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2004.

114. صفا لطفي عبد الامير : سيميائية التصميم الزخرفي الاسلامي على البلاط المزجج، اطروحة دكتوراه (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2005.

115. عبد الرضا بهية داود : الأسس الفنية للزخارف الجدارية في المدرسة المستنصرية ؛ دراسة تحليلية، رسالة ماجستير (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1989.

116. عبد الرضا بهية داود : بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية، اطروحة دكتوراه (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997.

117. عبد السادة عبد الصاحب فنجان : الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة ؛ دراسة مقارنة، اطروحة دكتوراه (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997.

118. مجيد حميد حسون : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي، اطروحة دكتوراه (غ. م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2003.

119. يسرى خضير عباس : الأسس الفنية لبنية التصميم الزخرفي، رسالة ماجستير (غ.م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2007.

الدوريات والنشريات

120. ...... : الواسطي بين الرمز والحقيقة، **مجلة الرواق**، العدد 15، دائرة الفنون التشكيلية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1984.

121. الدوري، عياض عبد الرحمن : المساجد في الاسلام، **مجلة التراث الشعبي**، العدد 3، السنة 37، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006.

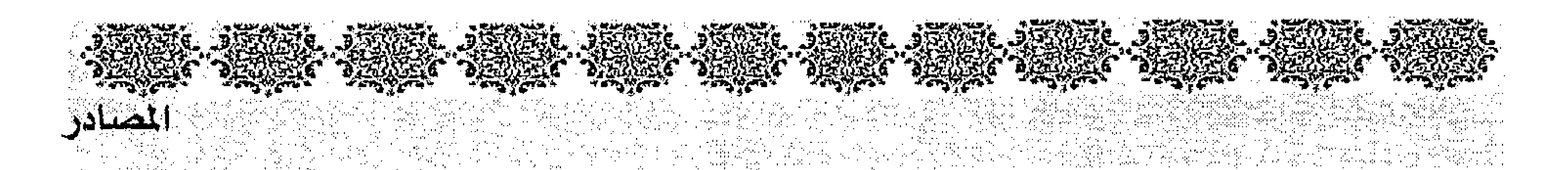
122. المالكي، قبيلة فارس : العقد المدبب في العمارة العربية الاسلامية بين قصدية الابتكار وتلقائية الهدف، **مجلة المورد**، العدد 4، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006.

123. شريف يوسف : الزخارف والزينة في العمارة العربية الاسلامية، **مجلة الرواق**، العدد 5، الدار الوطنية، بغداد، 1979.

124. عبد الرضا بهية داود : أسس تصميم الزخارف النباتية المحلية المعاصرة على الآجر المزجج، **مجلة الاكاديمي**، العدد14، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1996.

المصادر الاجنبية

1. .... : **Oxford Word Power**. Oxford University press 11th Edition, 2004.
2. Anderson, R.G. W : **Traveller**, The British Museum, England, 1996.
3. Binous, Jamila, and others : **Les Omeyas ; Losincios deh Arts Islamico, Depertment de Antiguedades**, Amman, Jordia and Oing Museo Sin Fronteras, Viena, Austria, 2000.
4. Collier, Graham : **Form, Space And Vision**, Prentic – Hall, INC, Englewood Cliffs, N. J., orinted in U.S.A, 1963.
5. Cooper, Jand : **Measurement and Analysis**, 5th Edition, Halt Rinehart and Winton, New York, 1963.
6. E- Ezabi, Hornby Parnwell : **English –Arabic Reader's Dictionary**, Oxford, 1983.
7. EL-Said, Issam, and Ayse Parman : **Geometric concepts in Islamic Art**, 1st Edition, Foreword by : Titus Burkhardt, World of Islam Festival puplishing Company Ltd, London, 1976.
8. Emery, F.E : **System Thinking**, 4th Edition, Penguin Book Ltd, England, 1972.
9. Gilbert, Rita : **Living With Art**, 4th Edition, McGraw,Hill,INC,New York, 1995.
10. Grander, Helen : **Art Through The Ages**, 4th Edition, G.Bell And Sons, Ltd, London, 1959.



11. Graves, Maitland : **The Art Of Color And Desgin**, 2nd Edition, Mcgraw, Hill Book company, INC, London, 1951.

12. Lings, Martin : **The Quranic Art of Cilligraphy and Illumination**, 1st Edition, by Scorpipn puplishing Ltd, England, 1987.

13. Ober, Richard, L.: **Systematic observe atonal of teaching an Introduction Analyses in strumcntal starleye,** Appeal Englewood Cliffs, H,Tprentico – Hall, 1971.

14. Thames and Hudson : **Design for Life**,1st Edition, Ltd, London, 1997.

15. Trunbull Arther and Russel **: The Graphics of communication Typography Layout Desgin**, 2nd Edition, Ohio Unv, New York, 1994.

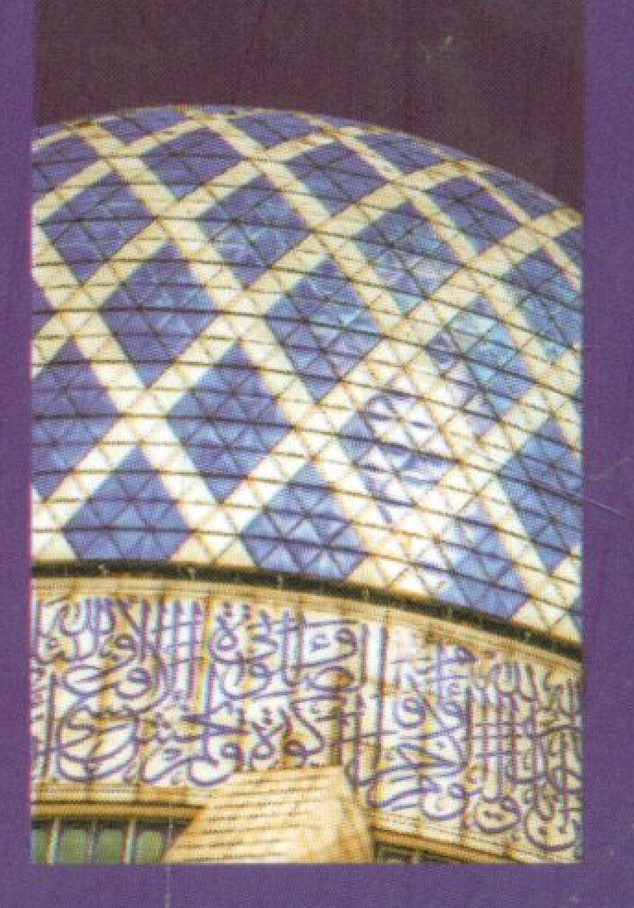
16. Wade, David : **Pattern in Islamic Art**, 1st Edition, Studio Vista, London, 1976.

17. Wong, Wucius **: Principles of Two Dimensional Desgin**, New York,Van Nostrand Reinhold company, 1972.

18. Wright, John, and others **: Advertising**, 5th Edition, tata McGraw – Hill puplishing Co., Ltd,New Dalhi, 1982.

مواقع الانترنيت

19. www.alaqmar mosque.htm /com
20. www.almasjd alharam.com http :
21. www.arab-album.com
22. www.haighsofia.net
23. www.iran mosques.com/dv



الأنظمة التصميمية

لزخارف المساجد الإسلامية





الرضوان
للنشر والتوزيع
المملكة الأردنية الهاشمية
عمان - العبدلي - شارع الملك حسين
قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118
هاتف: 4611169 6 962+ - 4616436 6 962+
فاكس: 4616435 6 962+
ص.ب 926141 عمان 11190 الأردن
E-mail : gm.redwan@yahoo.com
www.redwanpublisher.com

مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع . نشر . توزيع
العراق - بابل - الحلة - هاتف : 009647801233129
E-mail : alssadiq@yahoo.com